MIGUEL BUENO

NATORP
Y LA IDEA ESTETICA

MESA REDONDA

23



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXIC
DIRECCION GENERAL DE PUBLICACIONE

DEL AUTOR

Obras publicadas:

1. *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura.* Col. "Cultura Mexicana". Imprenta Universitaria, 1956.
2. *Las grandes direcciones de la filosofía.* Col. "Dianoia". Fondo de Cultura Económica, 1957.
3. *Natorp y la idea estética.* Col. "Filosofía y Letras", Imprenta Universitaria, 1957.

En prensa:

4. *Principios de estética.* Col. "Principios", Editorial Patria.
5. *Principios de filosofía.* Col. "Principios", Editorial Patria.
6. *Principios de lógica.* Col. "Principios", Editorial Patria.
7. *Teoría general de la música.* Universidad Nacional Autónoma de México. Dir. Gral. de Publicaciones.
8. *Universidad, humanismo y ciencia.* "Cuadernos" del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos. Dir. Gral. de Publicaciones U.N.A.M.

9. *Finalidad y orientación del bachillerato.* "Suplementos" del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos. Dir. Gral. de Publicaciones U.N.A.M.

En preparación:

10. *Introducción a la antropología metódica.*
11. *Conferencias,* primer libro.
12. *Humanismo y universidad.*
13. *Principios de ética.*
14. *Principios de pedagogía.*
15. *Fondos musicales.*

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

Dr. Nabor Carrillo

Secretario General:

Dr. Efrén C. del Pozo

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

Lic. Salvador Azuela

Secretario:

Juan Hernández Luna

CONSEJO TECNICO DE HUMANIDADES

Coordinador:

Dr. Samuel Ramos

Secretario:

Rafael Moreno

EDICIONES FILOSOFIA Y LETRAS

Opúsculos preparados por los maestros de la Facultad de Filosofía y Letras y editados bajo los auspicios del Consejo Técnico de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1. *Schiller desde México*: Prólogo, biografía y recopilación de la Dra. Marianne O. de Bopp.
2. Agostino Gemelli: *El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría*. Traducción y nota del Dr. Oswaldo Robles.
3. Gabriel Marcel: *Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico*. Prólogo y traducción de Luis Villoro.
4. Carlos Guillermo Koppe: *Cartas a la patria. (Dos cartas alemanas sobre el México de 1830.)* Traducción del alemán, estudio preliminar y notas de Juan A. Ortega y Medina.
5. Pablo Natorp: *Kant y la Escuela de Marburgo*. Prólogo y traducción de Miguel Bueno.
6. Leopoldo Zea: *Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica.*
7. Federico Schiller: *Filosofía de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Juan A. Ortega y Medina.
8. José Gaos: *La filosofía en la Universidad.*
9. Francisco Monterde: *Salvador Díaz Mirón. Documentos. Estética.*
10. José Torres: *El estado mental de los tuberculosos y cinco ensayos sobre Federico Nietzsche*. Prólogo, biografía y bibliografía por Juan Hernández Luna.
11. Henri Lefebvre: *Lógica formal y lógica dialéctica*. Nota preliminar y traducción de Eli de Gortari.
12. Patrick Romanell: *El neo-naturalismo norteamericano*. Prefacio de José Vasconcelos.
13. Juan Hernández Luna: *Samuel Ramos. Su filosofar sobre lo mexicano.*

14. Thomas Verner Moore. *La naturaleza y el tratamiento de las perturbaciones homosexuales.* Traducción y nota preliminar del Dr. Oswaldo Robles.

15. Margarita Quijano Terán. *La Celestina y Otelo.*

16. Romano Guardini. *La esencia de la concepción católica del mundo.* Prólogo y traducción de Antonio Gómez Robledo.

17. Agustín Millares Carlo. *Don Juan José de Eguiara y Eguren y su bibliotheca mexicana.*

18. Othon E. de Brackel-Welda. *Epístolas a Manuel Gutiérrez Nájera.* Prólogo y recopilación de la Dra. Marianne O. de Bopp.

19. Gibrán Jalil Gibrán. *Rosa El-Hani (novela) y Pensamientos filosóficos y fantásticos. Breve antología literaria árabe.* Traducidas directamente por Mariano Fernández Berbiela.

20. Luciano de la Paz. *El fundamento psicológico de la familia.*

21. Pedro de Alba. *Ramón López Velarde. Ensayos.*

22. Francisco Larroyo. *Vida y profesión del pedagogo.*

23. Miguel Bueno. *Natorp y la idea estética.*

24. José Gaos. *La filosofía en la Universidad. Ejemplos y complementos.* *

25. Juvencio López Vásquez. *Didáctica de las lenguas vivas.* *

26. Paula Gómez Alonso. *La ética del siglo* XX. *

27. Francisco Monterde. *La literatura mexicana en la obra de Menéndez y Pelayo.* *

28. Manuel Pedro González. *Notas en torno al modernismo.* *

* En prensa.

NATORP
Y LA IDEA ESTETICA

A Alfonso Reyes.

MIGUEL BUENO

NATORP
Y LA IDEA ESTETICA

MESA REDONDA

Ponente: Miguel Bueno. *Replicante*: Alberto Campos. *Participantes*: Ernesto Scheffler, Guillermo Héctor Rodríguez, Miguel Bueno Malo, Fausto Terrazas, Manuel Gallardo, Alberto Arai, Radivoj Stankovich

MÉXICO, 1958

Ciudad Universitaria
Villa Obregón, D. F.
Primera edición: 1958

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
DIRECCION GENERAL
DE PUBLICACIONES

•

Printed and made in Mexico
Impreso y hecho en México
por la
Imprenta Universitaria
Bolivia 17. México, D. F.

NOTA PRELIMINAR

A no dudarlo, una de las actividades que legítimamente realizan la misión del filósofo, es la polémica, conducida ésta sobre la más inviolable norma de objetividad tanto en el ejercicio del pensamiento como en la libertad de expresión. La facultad polémica, llevada en un sentido académico mediante la participación ordenada de opiniones y puntos de vista distintos, determina el tipo de actividad que se conoce como Mesa Redonda, y que ha encontrado una acogida preferente en el seno de la Universidad, como fruto de la absoluta libertad de pensamiento y expresión que priva en ella. La "Mesa Redonda de Filosofía" es una institución fundada hace doce años por un grupo de concurrentes a la Facultad de Filosofía y Letras; desde entonces ha venido desarrollando una serie de trabajos polémicos en torno a los problemas clásicos de la filosofía, permitiendo y exigiendo la misma libertad que distingue al claustro universitario, debido a lo cual ha encontrado una abierta acogida en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras.

En la última jornada que ha verificado hasta la fecha, tuvo como exponente al doctor Miguel Bueno, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, Investigador del Centro de Estudios Filosóficos, y miembro de la susodicha Mesa Redonda. Su ponencia es una réplica a las ideas que sobre estética pronuncia el distinguido filósofo alemán Pablo Natorp, en su Filosofía propedéutica. *Como es bien sabido, Natorp cuenta en los líderes del neokantismo germano, y más ampliamente, europeo, que ha tenido como sede la Universidad de Marburgo. Esta refutación tiene especial interés para el público por el hecho de provenir de un filósofo surgido y formado íntegramente en nuestro medio, considerando lo cual, además del interés implícito en la ponencia y las réplicas a la misma, la Facultad de Filosofía y Letras decidió publicarla, con la versión de las dos sesiones de Mesa Redonda en que fue discutida. Con ella se agrega otro volumen a esta Colección que ha promovido la Facultad, mancomunadamente con la Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México. Esa colección de textos viene a complementar la faena de cátedra y seminario que acomete en sus funciones docentes.*

Por lo demás, el tema suscitará un gran interés en el público lector, no sólo por la naturaleza abierta y polémica de la exposición, sino por el hecho de referirse a la estética, una materia tan cultivada en los numerosos capítulos de la crítica de arte, y que, sin embargo, es casi siempre ig-

norada en sus principios filosóficos. Como, por otro lado, se ve de suyo que es necesario fomentar las publicaciones de carácter polémico (con el objeto de brindar una concurrencia de opiniones en torno a temas genéricos, y dada la carencia de esta clase de publicaciones en nuestro medio) creemos que la presente abrirá camino y sentará un buen precedente al respecto.

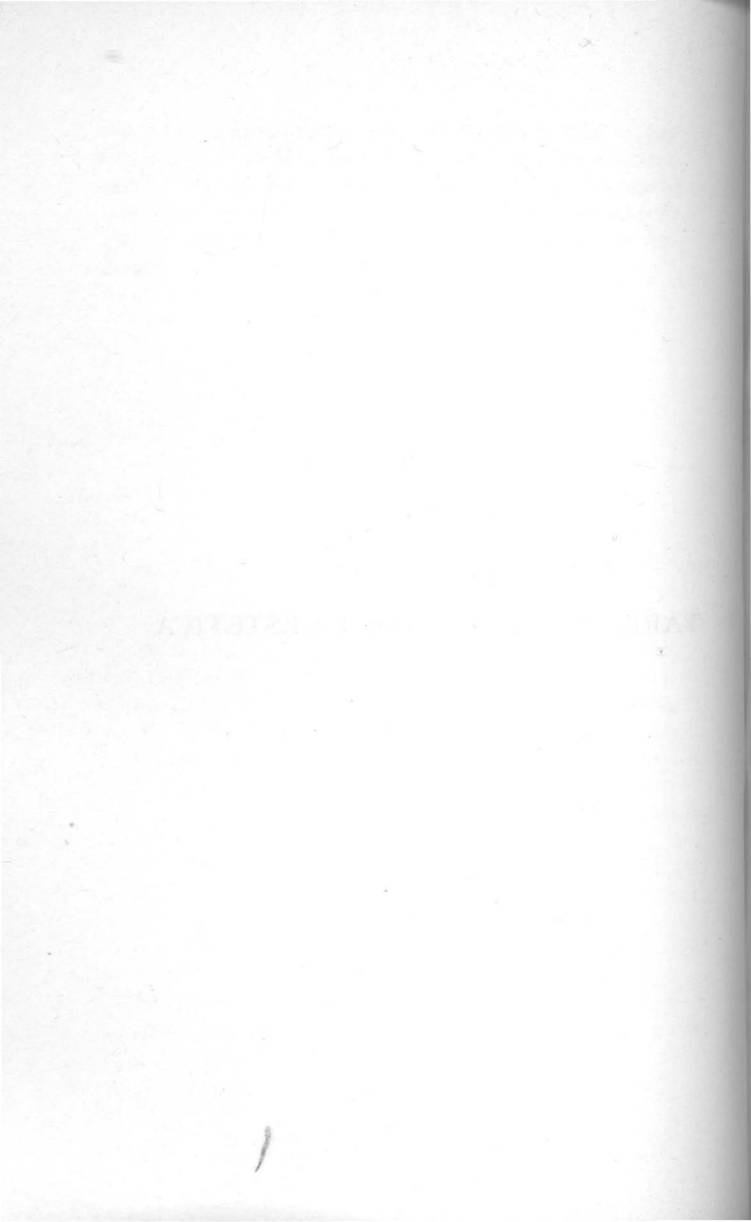
El texto permite apreciar un hecho del mayor interés, o sea que las opiniones vertidas en el curso de la polémica representan una serie de corrientes que han figurado en la disciplina estética, informando ciertos sistemas que registra su historia. Este hecho es tanto más significativo cuanto que las opiniones mismas fueron vertidas en forma espontánea, teniendo como referencia inmediata la proyección del problema estético en su aplicación viva al factum *de sus obras. Algunas parten de una aprehensión de primera mano, documentada en los textos del neocriticismo, principalmente los de Hermann Cohen y del propio Natorp, cuyas ideas se debaten por vez primera en nuestro medio. Este concurso de opiniones y teorías brindará particular interés a todo aquel que se interese por el problema estético desde el ángulo de la filosofía.*

De todo ello puede concluirse la múltiple razón que decidió la publicación conjunta de esta polémica: se presenta un escrito de debate; se aborda un problema de tanto interés como es el de la estética; se ponen en juego una serie de tesis

en torno a la moderna filosofía crítica, aún —por desgracia— prácticamente desconocida en nuestro medio. Esperamos, pues, que la obra despierte por conducto de la letra impresa el mismo interés que el tema suscitó por medio de la palabra hablada.

Pablo Natorp

TAREA Y PRINCIPIO DE LA ESTETICA



Naturaleza y mundo moral, lo que es y lo que debe ser: en ello parece quedar comprendido todo lo que puede ser objeto de conocimiento humano, y, sin embargo, permanece fuera de ambos el arte, que no tiene pretensión de una verdad, ni en el sentido de la realidad natural, ni la que deriva de una exigencia universal de la voluntad; sino afirma, crea una verdad de naturaleza peculiar y construye un mundo propio al lado de aquéllos. También esta manera de formación es algo completamente legal, que con toda libertad dispone de las leyes de la naturaleza y del mundo moral, por consiguiente, también objeto de un conocimiento de índole propia. Esta clase propia de conocimiento, por lo tanto, exige ser concebida en un interno enlace con el conocimiento teorético y el práctico, enlace que es posible tan sólo por la relación de estas distintas clases de conocimiento en la última ley de la conciencia. De ahí se deriva el problema de una estética filosófica que, por lo tanto, no tiene que ver nada con la vivencia estética como tal, sino con el fundamento cognoscitivo de la formación artística. Estética filosófica que, además, tiene que fijar có-

mo esta clase de conocimiento pone su objeto, cómo se comporta con lo teorético y lo práctico, y cómo se concibe con éstos en una última unidad. Este enlace buscado entre las dos clases de conocimiento estriba en que (según los resultados de las investigaciones estéticas de Kant y Schiller), mientras el individuo permanece siempre en un abismo entre intelecto y voluntad, idea y experiencia, mundo natural y mundo moral, el arte, por lo menos, realiza una ideal unificación de ambos, colocando el ser como debiendo ser, el debiendo ser como siendo. Esto es capaz de realizarlo el arte, sin duda alguna, solamente por una ficción. Todo arte es en este sentido poesía y no verdad, y en efecto, ni teorética ni práctica; sin embargo, radica en ella esta última y en rigor elevada tarea: la de reducir a unidad la legalidad de la formación natural de un lado, y la de la moral, de otro, a la que ellas aspiran y que es su último y común fin. El sentido profundo del arte, reposa, por lo tanto, en la anticipación ideal de lo en sí pensable y exigible; en la anticipación de aquella unidad entre ser y deber ser, naturaleza y moralidad, no alcanzada aún en la realidad empírica, pero alcanzable. Así de este modo es capaz la conciencia estética de penetrar los territorios del intelecto y de la voluntad en sus dominios totales y apropiárselos. En cada vivencia de la verdad y de lo bueno puede el espíritu ingenuo, que no percibe todavía el conflicto, contemplar lo bello (belleza de la naturaleza, belleza moral).

Cuando surge el conflicto de ambos mundos, se pierde fácilmente la sensibilidad estética, y con

ello, se impide también la fuerza de la propia y libre formación de lo bello, que en sí, no es separable del sentimiento estético, ya que está en ella la prueba más segura. Tan sólo en una altura educativa moral e intelectual, donde el conflicto es superado internamente, según la idea, puede la formación estética fortalecerse de nuevo y realizar entonces su punto culminante. *

---

* P. Natorp, *El ABC de la filosofía crítica.* Trad. de F. Larroyo. México. 1936.

Miguel Bueno

NATORP Y LA IDEA ESTETICA

Ponencia

Quiero dar principio a esta ponencia, de cuyo encargo soy deudor a nuestra distinguida secretaria, considerándola como una grata ocasión para rememorar aquellos tiempos de hace más de una década en que las actividades de la Mesa Redonda dieron principio, y en la cual hicimos algunos nuestras primeras armas en la filosofía. Y ahora, doce años después, la perspectiva de suscitar un coloquio con la atingente participación de ustedes y la modesta colaboración mía, inunda mi memoria con un torrente de recuerdos que evocan aquella añorada época de balbuceos en que pretendíamos conquistar el territorio de la filosofía, armados tan sólo de un gran entusiasmo y poseídos por la febril pasión que despertaban en nosotros las tesis de los maestros, cuya doctrina se traducía en un marcado influjo que nos llevó muchas veces a repetir sus ideas, sin que hubiera transcurrido el tiempo necesario para asimilarlas y convertir el texto de una filosofía ajena en el espíritu del filosofar propio. Me atrevería a decir que el influjo de esta indoctrinación que sufríamos y buscábamos en la obra de los maestros, originó los primeros diálogos de la Mesa Redon-

da, de tal suerte que en último término eran ellos, los maestros, y no nosotros, los aspirantes a discípulos, quienes participaban en el debate; mientras tanto, nuestra conciencia bullía en un clima de confusión e incertidumbre.

Muy mal habría de quedar nuestra profesión filosófica si en el tiempo transcurrido no hubiese cambiado en nada esta manera de ver las cosas, superando aquel estadio meramente receptivo para ir oteando en los rincones críticos, aventurando tal vez alguna tesis que pueda complementar o superar el pensamiento de los maestros. Esta idea debió ser particularmente necesaria para aquellos que compartíamos la herencia del criticismo, en cuya directriz es un factor de primer orden la necesidad de una continua superación en las tesis concretas, superación que debe ser promovida por la más completa libertad y autonomía de pensamiento.

I

De acuerdo con ello, me pareció oportuno traer a cuento una de las obras que influyeron en nuestro pensamiento de aquella época, principalmente en todos aquellos que captábamos la corriente de la filosofía crítica, y a quienes se imponían sus conclusiones con un ascendiente definitivo, determinando en gran parte nuestra forma de pensamiento. La obra que he elegido para comentar ahora, corresponde a un gran maestro del criticismo, que lo es Pablo Natorp, y la tesis que he decidido refutar se refiere a una de las discíplinas filosóficas fundamentales: la estética. La elección

de esta tesis tiene interés por la materia y por el autor. Por lo que se refiere a la primera, recuerdo en estos momentos la expresión de un catedrático de la Facultad en el sentido de que "el kantismo vale mucho en lógica, algo en ética y nada en estética", creencia que no por descabellada habíase emitido sin causa alguna, sino en resultado de que, por una parte, la filosofía crítica había producido en México obras de lógica y ética, pero no de estética, y por la otra, de que los grandes textos de la estética criticista eran desconocidos (desgraciadamente lo siguen siendo aún) en nuestro medio. La única idea estética neokantiana traducida al castellano era la que figura en ese compendiado opúsculo de Pablo Natorp, *El ABC de la filosofía crítica,* y de la cual lo menos a comentar es que fue una lástima que se hubiera pronunciado, y un infortunio que se hubiera traducido, pues constituye un error lamentable en torno a la cuestión estética. Considero que una radical refutación de la tesis que ahí sustenta Natorp ha de ser muy saludable para el desarrollo de la filosofía crítica en nuestro medio, y puede traducirse en un fomento a la genuina investigación estética, tan desviada de su propio cauce en las páginas de esa irregular producción; es tanto más necesaria cuanto que la tradición estética del criticismo es ignorada en nuestro medio. No falta, por cierto, alguna razón histórica para ello, pues si nos remontamos al primer gran instaurador del idealismo, que lo fue Platón, encontramos junto al maravilloso y profundo tratamiento de la teoría de las ideas y del Estado,

una lamentable incomprensión para el problema estético; y si bien es cierto que este problema no llegó a madurar en la antigüedad filosófica, el error de apreciación estética tan reiteradamente constatado en la historia, no es exclusivamente atribuible a la época, ya que existe un antecedente significativo como el de Pitágoras, cuya elucidación en el problema debió ser un motivo de estímulo en los demás filósofos. Para citar otro ejemplo, y dando un salto al siglo XVIII, encontramos que los paladines del racionalismo, precursores también de la instauración moderna de la crítica, brillaron por su contribución en diversos campos de la filosofía, principalmente el lógico-metafísico y el ético-jurídico, en tanto que su pensamiento quedó refractario a la cuestión estética. El propio Kant, cuyo aporte a la lógica y la ética es inmarcesible, y cuya obra sobre filosofía de la historia y de la religión, sobre antropología y otras materias, es muy considerable, dedica sólo un pequeño opúsculo a la cuestión del arte, abundando en confusiones y girando en torno a la estética sin penetrar en ella.

Tal es la situación a primera vista. Y como quiera que las grandes obras del criticismo estético, a saber, la *Estética* de Hegel y la de Cohen, son prácticamente desconocidas en nuestro medio, resultan de ahí opiniones como la que mencionaba antes, descabellada en sí, pero con motivos de hecho en cierto aspecto empírico de dicha filosofía. Agreguemos a todo ello que los pioneros del criticismo mexicano han producido obras sobre otras disciplinas, sin que a la fecha hayan publicado

una sola de estética, y comprobaremos de toda suerte la "razón" que asiste al observador superficial para concluir en una opinión como la que hemos referido.

Considerando, pues, que la tesis expresada en *El ABC de la filosofía crítica* constituye a nos el único documento accesible para consultar la opinión del criticismo frente al problema estético, creo muy necesaria una radical enmienda a lo que tan personalmente asienta Natorp en aquellos renglones. Para esto no habrá que violar el sentido y la autonomía arquitectónica del criticismo, sino al contrario, partir de ella y verificar en el campo de la estética el mismo principio fecundo de toda la filosofía, en vez de conmutarlo por otro ajeno, como sucede en la tesis que Natorp refiere en el correspondiente "capítulo" de su obra. Este, tan breve como es, puede tomarse apenas en calidad de apéndice al tratamiento de la lógica y la ética; consta de cuatro brevísimas páginas que comparte con la filosofía de la religión, en un apareamiento de todo punto injustificable, que sólo puede explicarse por la confusión de ambos problemas. La tesis propiamente dicha se reduce, aunque parezca increíble, a dos páginas de escritura; ningún compendio, por más breve que se suponga, y ninguna introducción, por más elemental que pretenda ser, podría nunca en tal espacio dar cabida siquiera el enunciado del problema estético. Baste comparar las setenta y tres páginas que la publicación dedica a la teoría de la experiencia, así como las cuarenta que otorga a la ética, para considerar ridículo que se destinen

sólo cuatro a la estética, en las que la mayor parte de la composición está dada por notas del traductor, quitadas las cuales el texto propiamente dicho queda reducido al par de páginas que indicamos.

Sin embargo, esta brevedad no fue impedimento para que se diera en ellas una aberrada tesis del problema ni para que su minúsculo desarrollo fuera una cadena de erróneas apreciaciones e infundadas analogías; por tal motivo hemos creído pertinente afirmar que *nunca en tan pequeño espacio se han apuntado tantos errores provenientes de un tan gran maestro.* Una terminante refutación de estas páginas ha de ser saludable, como hemos dicho, para el desarrollo del criticismo que, en todos los aspectos, incluyendo el estético, ha tenido brillantes realizaciones. Si ello puede representar el motivo para alguna discusión entre nosotros, tanto mejor; tal el propósito y misión de la Mesa Redonda. Y si el fruto que reportare llega a definir una nueva orientación para el pensamiento estético del criticismo mexicano, la idea que exponemos y las que deban oponérsele, habrán cumplido la función dialéctica reservada a todo choque objetivo de expresiones.

II

La idea que da origen al malentendido en la exposición de Natorp considera al arte como una síntesis de ser y deber ser, con lo cual parece que la arquitectura del criticismo remata en una cúpula constituída por la forma estética de la ex-

periencia, uniendo a las dos grandes columnas de la experiencia lógica y la experiencia moral. El enunciado de esta concepción es *el deber ser como siendo,* en el cual se expresa "una ideal unificación de ambos", de "mundo moral y mundo natural". El problema de la estética se dirige al "fundamento cognoscitivo de la formación artística", y consiste en "fijar cómo esta clase de conocimiento pone su objeto, cómo se comporta con lo teorético y lo práctico, y cómo se concibe con éstos en una última unidad. Este enlace buscado entre las dos clases de conocimiento estriba en que mientras el individuo permanece siempre en un abismo entre intelecto y voluntad, idea y experiencia, mundo natural y mundo moral, el arte por lo menos, realiza una ideal unificación de ambos, colocando el ser como debiendo ser, el debiendo ser como siendo."

En estos renglones se ve el esfuerzo por erigir a la estética como una disciplina que guarde armonía con las dos primeras, fundamentales del filosofar, y ciertamente con el carácter objetivo por el cual supera la heteronomía psicologista y las confusiones que derivan de ella, llegando a la teoría de un mundo autónomo y objetivo en ambas formas de la experiencia cultural; esto debe ser particularmente exigido en un campo como el arte, donde el criterio subjetivo y la tendencia vivencial han imperado en forma poderosa. Para una filosofía como la crítica, a cuya base figura la exigencia de objetividad, el error de la estética subjetivista debió ser por todos conceptos superable, y con tal motivo celebramos la

buena voluntad de Natorp; pero desde luego, el camino que eligió, y las tesis a donde llegó, son contrarias al fondo verdadero de la estética, que en términos de valor se traduce en la inalterablemente respetuosa autonomía de la cultura, autonomía que de ningún modo puede ser disímil de la naturaleza íntima del arte mismo, sino al contrario, figura como su ley explicativa, objetivamente esencial.

Así pues, hay un doble propósito que anima la exposición de Natorp; tiende, por una parte, a mantener la objetividad que reina en las direcciones de la cultura, determinando la correspondiente objetividad de las ramas filosóficas que las estudian, y por la otra, a obtener la unidad de la estética en relación a las otras disciplinas de la filosofía, derivándola de una pretendida unidad existente en el arte con respecto a la moralidad y la ciencia. Pero este loable afán que yace en la tesis de Natorp, no fue debidamente desenvuelto; para constatarlo baste observar que la unidad de la estética se quiere obtener partiendo de la que corresponde a la lógica y la ética, surgiendo de ahí que la unidad del arte debería obtenerse a partir de la unidad parcial del conocimiento y la moralidad. Se trata de una pretendida síntesis a la cual llamaríamos más bien *suma aritmética* de teoría y práctica, encubierta con la referida expresión del *deber ser como siendo,* inexistente e inoperante en la realidad. Sucede, pues, que deseando salvar a la estética de la heteronomía subjetiva, se le empuja a otra no menos perjudicial, que consiste en el falso aprovechamiento de lógica

y ética, con la dependencia de ambas que de ello mismo deriva. Y al quererla rescatar del aislacionismo en que algunas tendencias han mantenido a la estética, se la pretende incorporar al sistema de la filosofía como un remate de lógica y ética, de teoría de la experiencia y teoría de la conducta. Ahora bien, por la imposibilidad básica de concluir en esta pretendida culminación, el resultado es que la función autónoma de la estética se conculca en la categoría que corresponde a las otras dos disciplinas, ignorando, por lo mismo, todo aquello que le es genuinamente atribuible.

Tenemos, pues, que lamentar, el que no haya logrado Natorp la objetividad ni la unidad que pretende para la estética, y el no haber encontrado el principio que le es propio, queriéndolo obtener, en suma, como una "ideal unificación" de las formas teórica y práctica de la experiencia.

La tesis de que la estética resulta como una "ideal unificación" de mundo natural y mundo moral no es condenable de antemano (como no lo es en general ninguna idea), pero su pretendida validez debe quedar sujeta a verificación en el terreno del arte. De esta exigencia de verificación ha tenido Natorp un concepto diáfano como pocos filósofos en la historia, por lo cual, lo menos que se hubiera esperado de él era una directa aplicación de su teoría estética al arte. Las dos páginas que exiguamente le dedica no eran como para admitir un gran desarrollo del tema. Pero independientemente de que esas páginas han sido con toda probabilidad el mayor aporte que debía esperarse de la indocumentación en el pro-

blema estético, Natorp intenta de hecho esa verificación, con tan poca fortuna que sólo acaba por abultar el cúmulo de confusiones.

Es cierto que la validez de una tesis no depende de un extenso desarrollo; pero si ha de escribirse poco sobre ella, habría que pedir, cuando menos, que el apunte fuera central y correcto, estableciendo un principio del cual pudieran obtenerse algunas conclusiones a las que el maestro no da cabida en el trabajo. Ahora bien, esa perentoria aplicación, ese brevísimo apunte que traza para completar el enunciado de su principio, demuestra que su enfoque no llega a lo propio del arte, pues considera su tarea como "la de reducir a unidad la legalidad de la formación natural, de un lado, y la de la moral, de otro, a la que ellas aspiran y que es su último y común fin". Jamás el arte ha pretendido reducir ninguna legalidad de la naturaleza ni de la moral, y aunque de hecho en la creación de las obras ha intervenido el factor naturalista en la idea del arte como mímesis, y el factor moral en el concepto del arte como prédica, la función genuina de lo estético ha sido por completo ajena a la intervención de esos factores, de tal manera que su valor puede realizarse independientemente de tal concurrencia, y aún más, en franca oposición con ella. Esto quiere decir que si alguna vez el arte ha buscado imitar a la naturaleza, o incluir en su contenido algún tema de la moralidad, lo ha hecho empleando a la creación artística como un vehículo de imitación o indoctrinación, respectivamente, con lo cual se subordina y posterga su verdadera función en

aras de un principio distinto del suyo propio. Y cuando la concurrencia de la naturaleza o la moral ha llegado a ser tan difundida —difusa, diríamos mejor— que el arte pudiera tomarse como mímesis o sermón, los artistas y teóricos han debido romper lanzas por sus fueros, restaurando la genuina categoría de la expresión estética independientemente de los factores que hemos mencionado. Si el maestro neokantiano se hubiera dado cuenta de ello, habría pugnado seguro por una refutación radical, tan firme y definitiva como la del psicologismo, en contra de la heteronomía naturalista y la moralizante, pues no es menor la amenaza que éstas representan para la realización del arte en su pura e ineluctable función categorial.

III

Se dirá tal vez que la idea de Natorp no es precisamente que el arte deba consistir en una imitación de la naturaleza ni en la difusión de la moral, sino en la "ideal unificación de ser y deber ser", en lo que él llama "deber ser como siendo". Y a tal efecto se podría citar lo que el maestro afirma sobre la virtual unificación: "Esto es capaz de realizarlo el arte, sin duda alguna, solamente por una ficción. Todo arte es en este sentido poesía y no verdad, y en efecto, ni teorética ni práctica; sin embargo, radica en ella, esta última y en rigor elevada tarea: la de reducir a unidad la legalidad de la formación natural, de un lado, y la de la moral, de otro..." Lo

que el paladín neokantiano apunta como esencial en el arte es la idea de una "ficción" animadora de la tarea artística; vemos que, a pesar de todo, no pudo concebir que la teorética y la práctica se unieran por una mera yuxtaposición, sino que debió buscar cuando menos el fondo propio y la unidad integral de la creación artística. Pero llamar a esta unidad *ficción,* sólo pudo venir de considerar como premisas a lo natural y lo moral, ficción a la que se vio compulsado el maestro por las bases que él mismo había establecido.

De todas sus expresiones, la única que guarda alguna remota analogía con la realidad del arte es ésta, ya que el arte mismo descansa en la función propia de la *metáfora,* de la imagen que surge como un símbolo y que tiene por contenido una imagen correlativa, la que, recíprocamente, es imagen vertida como elemento de la representación, no explícita sino implícita, no textual sino asociada; por ello el arte es simbólico, o puntualmente, metafórico. Así pues, podría encontrarse alguna afinidad entre el concepto del arte como ficción y la verdadera esencia del arte como metáfora, si no fuera porque el brevísimo desarrollo del maestro es la reiteración del error que ya hemos señalado, Así puede entenderse la idea de que el arte consista en "reducir a unidad la legalidad de la formación natural, de un lado, y la de la moral, de otro, a la que ellas aspiran y que es su último y común fin". Aquí no solamente se conculca la función de la estética, sino también de la lógica y la moral, cuya realidad, en último término, se hace depender de una aspira-

ción ajena a ellas mismas; el fin último de la ciencia no sería la verdad, sino la ficción, y el fin último de la moral no sería la realización de lo bueno y lo justo, sino también la de este ficcionalismo. La aberración de Natorp se refrenda en el dicho de que: "El sentido profundo del arte, reposa, por lo tanto, en la anticipación ideal de lo en sí pensable y exigible; en la anticipación de aquella unidad entre ser y deber ser, naturaleza y moralidad, no alcanzada aún en la realidad empírica, pero alcanzable." En el tenor de este enunciado, la evolución histórica obligaría tanto a la ciencia como a la moralidad, a convertirse íntegramente en arte, en una unidad que dejaría de ser "alcanzable" para convertirse en *alcanzada* una vez que la "anticipación" se transformara en *consumación.*

Semejante entrega de lo teorético y lo práctico al imperio del "arte ficcional", se refrenda en estas palabras: "Así, de este modo, es capaz la conciencia estética de penetrar los territorios del intelecto y de la voluntad en sus dominios totales y apropiárselos." Como puede verse, por boca misma de Natorp ha salido una radical negación del principio de autonomía, de ese caro principio que él defendió contra las formas y disfraces del embate heterónomo. Semejante desviación puede explicarse por la ignorancia de lo propio del arte, y por consiguiente, del arte mismo, de los *facta* en que se da históricamente constituído, ya que toda sospecha de faltar en él una clara y radical conciencia metódica de autonomía carece por completo de fundamento.

La tesis nuestra consiste en suponer una raquítica penetración de la cultura estética —de la creación y recreación integral del arte— puesto que no la concibe Natorp como una vivencia originaria y acompañada de un sólido fundamento racional, que en verdad lo es, sino como fruto de un "espíritu ingenuo", de una especie de preconciencia que, sin embargo, ha de convertirse ulteriormente en una superconciencia. Tal es el sentido de estas palabras: "En cada vivencia de la verdad y de lo bueno puede el espíritu ingenuo, que no percibe todavía el conflicto, contemplar lo bello (belleza de la naturaleza, belleza moral)." No es una mera coincidencia que al valor propio y supremo del arte, la belleza, no se le indique una sola ocasión en forma autónoma, y que las pocas veces en que menciona el concepto de lo bello sea para referirlo a la "belleza natural" o a la "belleza moral", los dos elementos en que se ha querido fundamentar heterónomamente la realización del arte. La reducción ha de ser clara, fuera de todo conflicto, pues cuando surge el conflicto entre ser y deber ser, entre mundo natural y mundo moral, se pierde la posibilidad del arte, y aun la sensibilidad estética: "Cuando surge el conflicto de ambos mundos, se pierde fácilmente la sensibilidad estética, y con ello, se impide también la fuerza de la propia y libre formación de lo bello..." Así pues, no es sólo que lo natural y lo moral intervengan en la vivencia del arte, sino que además han de constituir su definitiva esencia, fuera de toda duda y ajena a todo conflicto. Esta afirmación es grave, pues rompe in-

clusive uno de los elementos que intervienen en la creación artística, no en un lugar radical, sino como contenido o temática de la obra; se le utiliza en la presentación del conflicto entre ser y deber ser, mundo natural y mundo moral, como *contenido* de cierto tipo de obras, principalmente literarias, que reflejan el caudal tormentoso de los conflictos psíquicos y morales que culminan en el desarrollo de lo dramático. El drama representa un punto cardinal en el horizonte estético, y sin él una vasta sección del arte no se hubiera creado, ni podría ser comprendida estéticamente. Pero esta realidad queda separada de la tesis de Natorp por un abismo, ya que, por un lado, el drama —y si se quiere, el género literario— no puede ostentar la representación total del arte, y por el otro, el conflicto mismo se sitúa como contenido de la expresión, y no como la expresión misma, que es el *quid* esencial del arte; el contenido es un factor de síntesis, pero no la síntesis misma constitutiva de lo estético.

IV

La ignorancia del principio característico del arte, y su confusión con los terrenos de la teorética y la práctica, hace que al intentar la fundamentación de la estética se provoque, de un lado, la dependencia de lógica y ética en la pretendida síntesis de la ficción artística, y del otro, que el arte mismo, al quedar de relieve en el principio que legítimamente le corresponde, se vea también sujeto al concurso de la lógica y la moral; esto

no puede evitarlo el carácter de síntesis y unidad "ideal" que el maestro pretende otorgarle.

Por ello, no es de extrañar que, después de haber fincado el destino de la ciencia y la moral en su convertibilidad al arte, quede este último sujeto a la realización de las dos anteriores. Tal es el sentido de las palabras con que finaliza Natorp su breve disquisición: "Tan sólo en una altura educativa moral e intelectual, puede la formación estética fortalecerse de nuevo y realizar entonces su punto culminante." Es lógico que si el destino de ciencia y moral ha de ser convertirse en una "ideal unificación" en el arte, la conciencia estética dependa a la vez de la educación moral e intelectual. Podemos decir, en un sentido muy distinto de Natorp, que la formación estética reclama un fundamento científico y moral en la sola medida que el artista es un ser humano y debe conocer las bases de ambas disciplinas. Pero que la formación científica y la educación moral no influyen directamente en la producción del arte, queda manifiesto en cualquier aspecto que quiera juzgársele, ya que su origen arranca de una invulnerable síntesis estética, de análoga manera a como la ciencia parte de una síntesis lógica y la moralidad de una síntesis ética. El espíritu dialéctico de Natorp no debió soslayar que a la base de una rama cultural como es el arte, debiera existir una forma originaria de síntesis; pero pretender que ésta se determine como "ideal unificación" de ciencia y moral, es tan absurdo como opinar que la ciencia hubiera de erigirse sobre la "ideal unificación" de arte

y moralidad, o que la moral pudiera construirse en la "ideal unificación" de lo científico y lo artístico. Llevando el texto de Natorp a su cabal consecuencia, habría que admitir el derrumbamiento de la autonomía en cada forma cultural, y por ende, en cada disciplina filosófica. Es realmente extraño que el filósofo intente esta clase de "ideal unificación", y el motivo que podemos dar es de tipo psicológico, formativo, pero no teórico-fundamental; creemos ver en ella refrendada la creencia de que la actitud racional suele reñirse con el temperamento artístico, lo que ciertamente y por fortuna, no es aplicable a otros grandes maestros del criticismo. Es probable que haya influído en el maestro la estética literaria, lo cual es comprensible porque las letras constituyen el primer eslabón que une al escritor con el mundo del arte, además que la gran calidad estilística y la fina elegancia de la pluma de Natorp revelan ese tipo de formación. Ahora bien, partiendo de las letras se puede comprender la atribución del contenido moral y científico a la idea del arte, lo cual es en cierta forma un dato que traduce la dilatada experiencia de escritor que acumuló el filósofo en toda clase de temas científicos y morales.

Pero la inclusión de ciencia y moralidad *en el arte de escribir* dista mucho de ser una "ideal unificación" en el sentido de la síntesis teorética y axiológica, ya que el dato científico y el ético figuran únicamente en calidad de contenido, como un elemento ajeno a la expresión propiamente dicha, que da el problema específico del arte. La

distinción fundamental entre un caso y otro es que en el primero la expresión constituye un medio para exponer tesis de la ciencia o la moral, mientras que en el segundo la expresión es un fin en sí mismo, y el contenido de la expresión no es ético ni lógico, sino puntualmente un *contenido de expresión*, es decir, un *contenido artístico*. La idea estética no depende absolutamente de ningún género de principios científicos ni morales, ni encuentra en ellos su arranque. Ahondando más esta diferencia, en el primer caso el contenido es independiente de la expresión, y no está pensado ni definido conforme a la expresión misma; en el segundo, por el contrario, el contenido es indesligable de la expresión y está planeado para convertirse en una expresión estética, sólo en la cual alcanzará su punto culminante y destinatario, pero no porque haya surgido de una "ideal unificación" de ciencia y moralidad, sino al contrario, porque es completamente ajeno a ella.

Cosa análoga se puede afirmar de la idea que sustenta para tomar el concepto de la poesía, como fundamental. En ello podríamos estar de acuerdo si no fuera porque lo poético es entendido aquí al modo de una "ficción", de algo que debiendo ser y no siendo todavía, se mira como siendo, en tanto que lo poético, como veremos dentro de un momento, es por completo ajeno a todo carácter esencialmente ficcional. La afirmación explícita de que todo arte es poesía y no verdad, de que no es teorética ni práctica, es el cordón umbilical que ata a la concepción estética de Natorp con los dos grandes ejes de la ciencia

y la moralidad; pero en verdad no hacía falta indicar siquiera la distinción, que debió darse por entendida (considerando sobre todo la brevedad del espacio que dedica Natorp a la estética) de análoga manera a como para obtener una definición de la ciencia, no habría necesidad de distinguirla de lo ético y lo estético, y como una definición de lo moral no se apoya en su distinción de lo estético y lo lógico; en cada caso, la definición esencial ha de fundarse en sus propios principios, tal como sucede en cualquier problema de la filosofía, y toda diferencia que quiera establecerse ahí, quedará como derivación comparativa de segundo grado.

En lo que atañe a la afirmación del arte como poética, podríamos sustentar una tesis con palabras similares, aunque en un sentido radicalmente distinto del que le da Natorp, ya que conferimos a la poética el sentido que tradicionalmente se le ha dado al dividirla en los tres grandes capítulos de la lírica, la épica y el drama; sostenemos que el valor de estos géneros no es exclusivamente atribuible a la poesía, ni siquiera a la literatura en general, sino a todo el campo del arte, ya que, dentro de su propia facultad de realización, también la música y la plástica, así como las artes mixtas, propenden a realizar valores de carácter lírico, épico o dramático. El hecho de que se hayan adjudicado estos valores a la poética obedece a que en las letras se dan del modo más explícito, por efecto de la función expresiva, y más concretamente, lingüística, que tienen las palabras. Pero en tanto ideas estéticas, o mejor dicho, for-

mas de la idea estética, dichos valores son susceptibles de una expresión similar en cualquiera de las ramas del arte. En complemento, diremos que la poesía no requiere fundamentarse en ninguna idea de ficción, ya que no sólo no es verdad ni moral en el sentido que le da Natorp, sino que tiene origen y categoría propios, completamente distintos de lo lógico y lo ético.

Creemos encontrar, por último, otra explicación a la tesis de Natorp. Hay la tendencia a encontrar siempre, más allá de toda multiplicidad dada, una unidad que la vincule. Por esto opinamos que, independientemente de no haber logrado la unificación estética por el camino intentado, queda abierta la posibilidad para que la ciencia y la moral, por un lado, y el arte por el otro, encuentren su verdadera unificación colocándose en el mismo plano que les corresponde como realización empírica de valores, reconociendo su original facultad axiológica en los términos de su propia ley y su principio de síntesis. Así tenemos que la ciencia es una síntesis de problema e hipótesis explicativa, sin que deba recurrir a ningún otro elemento extraño a ella; que la moral es síntesis de deberes y obligaciones, sin intervenir allí ningún factor ajeno a la moral propiamente dicha. De parecida manera, el arte es síntesis de expresión y contenido, pero este contenido es en sí totalmente ajeno a cualquiera motivación de carácter científico o moral; es un contenido netamente estético que puede ser falso e inmoral, sin que ello menoscabe lo más mínimo su propio valor estético. Temas inmorales se han

realizado con magnificencia estética, e ideas falaces se han expresado también en forma bella. Podemos decir, con Oscar Wilde, que el arte no es moral ni inmoral —tampoco falso ni verdadero, agregaríamos— sino exclusivamente bello o feo. En torno a esta síntesis polar que pone frente a frente la belleza y la fealdad, debe girar cualquiera reflexión que pretenda explicar la constitución y el desarrollo del principio estético.

Por lo que se refiere a la síntesis apuntada entre ciencia, moralidad y arte, creemos que no sólo es factible, sino que constituye una indeclinable exigencia de la filosofía moderna. En este sentido no creemos agregar nada a lo que tiene Natorp en su *Pedagogía social* si afirmamos que la educación es una tarea que requiere de primera mano la síntesis de todos los valores culturales, síntesis obtenida por virtud, ahora sí, de una *ideal unificación* en el faro regulador de la actividad cultural que constituye la idea de humanidad. Los términos de la síntesis han de ser todos los valores que definen el conjunto de la cultura, cuya dirección de unidad tiene dos sentidos; el primero consiste en la proyección del espíritu en el mundo material de la cultura, mientras que el segundo es la reversión de ésta, a la formación espiritual del hombre, a su integración armónica en la cultura de acuerdo con la idea de humanidad, con la idea del *supremo bien* que dijeron los griegos, llevada a su máxima culminación en la obra del criticismo moderno. En él ocupa un sitio ejemplar la *Pedagogía social*, que

contiene la idea de una síntesis de los valores en función de la idea de humanidad. Lo que Natorp ha desarrollado en esas páginas, sólo nos queda reverenciar como uno de los más extraordinarios documentos que haya producido la historia de la filosofía universal.



PRIMERA SESION

BUENO.—Con objeto de centrar la motivación de la ponencia, me permitiré decir algunas palabras tratando de resumir el sentido de la tesis expuesta en ella, y tal vez en esa forma suscitar el coloquio. La idea, en síntesis, es una crítica radical y definitiva a la tesis que expone Natorp en su opúsculo *El ABC de la filosofía crítica* en torno a la estética. Me ha parecido que esa exposición constituye realmente, dentro de lo que permite su brevedad, una cadena de errores y desaciertos en el problema de la estética, considerada desde luego como disciplina filosófica que trata del valor contenido en el arte. Todos ustedes conocen la idea de Natorp al respecto y saben que el filósofo ha partido de una pretendida *ideal unificación* —así la llama— de ser y deber ser, de teorética y práctica, y pretende erigir el principio fundamental de la materia a partir de esa "ideal unificación". Considero que con ello ha violado el maestro Natorp su más caro principio, el primero de toda la filosofía crítica, a saber: el principio de autonomía. Y digo que lo ha violado porque el principio de autonomía, en su carácter axiomático, proclama que toda forma cultural de-

be ser explicada en los términos que le corresponden a ella misma como un hecho objetivado en la historia. En otro opúsculo del propio Natorp, que también conocen ustedes, *Kant y la Escuela de Marburgo,* desarrolla del modo más amplio esta idea; recuerdo en estos momentos algunas palabras de su exposición en la que dice, por ejemplo, que a los *facta* de la cultura no puede serles dictada su ley desde fuera, sino únicamente reconocida en su propia autonomía. Y esto es lo que Natorp ha dejado de hacer en la parte del trabajo que refuto. Me parece que el arte se erige sobre sus propias bases, con sus ideas y técnicas de realización, y que en eso no tiene absolutamente nada que hacer esta idea natorpiana de la "ideal unificación" de ser y deber ser, de lo que él llama *el deber ser como siendo.* Naturalmente, sobre un principio equivocado y falaz no podía llegarse a un desarrollo acertado, y es así que las escasísimas dos páginas que dedica Natorp a su pensamiento estético —y que se antojan ridículas junto a las 63 que consagra a la lógica, y más de 40 a la ética— que estas dos páginas, repito, son un continuado registro de desaciertos. El principal de ellos, en el grupo de secuencias y derivaciones que parten del concepto del *deber ser como siendo,* es el carácter que le da al arte como *ficción.* Desde luego, se ve en esto una consecuencia inmediata del referido *deber ser como siendo,* pues si el deber ser no es ni se le admite como siendo, lógicamente tiene que ser una ficción. Me parece, pues, que se trata de un delito de lesa autonomía. Partiendo de estos lineamientos fun-

damentales he llevado a cabo la réplica que ustedes conocen y tienen a la mano, y a la cual el amigo Campos nos va a hacer el favor de refutar.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el compañero Campos.

CAMPOS.—Estimables personas que me hacen el honor de escucharme: empiezo confesándoles que me encuentro con muchas dificultades para hacer la réplica del trabajo que nos presenta el colega Miguel Bueno. La primera dificultad consiste en que tengo que refutar una refutación y no una tesis, que es lo acostumbrado. La segunda dificultad consiste en que la tesis que refuta el colega Bueno no es precisamente una tesis, sino el enunciado de una tesis, que en dos páginas hace Pablo Natorp en la parte final de un brevísimo opúsculo titulado *El ABC de la filosofía crítica.* La consecuencia de lo anterior consiste en que una tesis que se enuncia, pero que no se desarrolla y fundamenta, queda expuesta a que cada persona le dé la interpretación que a ella se le ocurra, y que pudiera estar muy alejada de lo que el autor concibió. La tercera dificultad consiste en que el colega Bueno tampoco sustenta una tesis en su trabajo de referencia, por lo que la refutación queda, hasta el último instante, sin fundamento, y quedan como meros adjetivos calificativos lo que dice: "esto es falso", "aquello es absurdo", etc.

Sin embargo, no obstante que no expone una tesis, hay en el trabajo algunas afirmaciones que más adelante me gustaría comentar. Me extraña

mucho que para buscar la razón que pudiera tener aquel catedrático de la Facultad, que afirmaba que el neokantismo no vale nada en la estética, el colega Bueno haya elegido las dos planas que Natorp dedica a la estética, en vez de basar su juicio condenatorio a la estética neokantiana, sobre una crítica bien meditada de la obra que desarrolla en mil páginas el insigne maestro de la escuela de Marburgo, Hermann Cohen, y que intitula *Estética del sentimiento puro*, obra en la que se hace una amplia y cuidadosa fundamentación de la estética, así como de su aplicación a la historia del arte. Esto el colega Bueno lo conoce bastante bien, ya que ha participado en un ciclo de conferencias sobre la estética de Cohen. El trabajo que ahora nos ocupa, se presenta a discusión en la Mesa Redonda de Filosofía, donde la mayoría de los miembros, o por lo menos uno de los grupos principales, está formado por neokantianos de la escuela de Marburgo. Como no hay propiamente tesis que replicar, me dedicaré a formular mis comentarios sobre las afirmaciones que el colega Bueno hace en torno a la estética.

Al abordar el problema de las relaciones entre el contenido y la expresión en el arte, afirma que la expresión misma es el *quid* esencial del arte. El contenido es un factor de síntesis, pero no la síntesis constitutiva de la estética (pág. 31, parte final del capítulo 3º). Es decir, el contenido es secundario y accidental, puesto que lo esencial del arte es la síntesis. Esto significa que el arte puede prescindir del contenido y llegar a ser pura expresión. Y aquí confieso con toda fran-

queza que para mí es un misterio la expresión vacía, la expresión sin contenido, como un fin en sí misma. En otro lugar, adelante, regresa de su excursión que en la cita anterior hace en la región del misterio irracional, para volver a la tierra firme de la razón; aquí nos dice que es síntesis de expresión y contenido, y creo que a todos nos interesa que el colega Bueno explicara ese viaje de vuelta de lo racional a lo irracional. Siempre me han parecido muy interesantes los juegos de prestidigitación del romanticismo filosófico en relación con la réplica que el doctor Bueno hace a la tesis de Natorp en lo que se refiere a la estética. Sugiero que para entender los aspectos obscuros que deja Natorp, y que son muchos, acudamos a la estética de Cohen en busca de aclaración, ya que, como nosotros sabemos, las tesis de Natorp son en esencia las de Cohen, con la ventaja de que en éste se hallan plenamente desarrolladas.

Antes de ocuparnos de la tesis central de la estética de Natorp, que es la preocupación del trabajo de nuestro colega, queremos hacer un análisis de las relaciones que existen en las disciplinas fundamentales, lógica, ética y estética. En un lugar dice el colega Bueno, refiriéndose a las tres disciplinas que acabamos de citar, que en cada caso la definición esencial ha de fundarse en sus propios principios. ¿Significa esto que, por ejemplo, vamos a definir la ética prescindiendo de los principios y de las categorías fundamentales de la lógica? Esto sería imposible. Mas lo anterior no significa que la ética se di-

suelva en lógica, y que no tenga un objeto y un método propios. Pero la ética no constituye una disciplina con independencia absoluta de la lógica; el deber tiene que partir necesariamente del ser, pero no se queda allí. El *logos* se desenvuelve en una segunda modalidad, y la estética es una tercera modalidad de *logos*, que necesariamente debe partir de las dos anteriores, sin que se quede en ellas, sino conquistando una nueva autonomía: la de su *unidad propia*, que no es una unidad absoluta, sino una tercera modalidad del *logos*. A mi entender, el sentido de la estética en Natorp, o si se prefiere, este proceso lógico en los términos que expresa Cohen, es más rico y más claro en el amor a la naturaleza del hombre, que se compone de cuerpo y alma, o sea de ser y deber ser. El amor es la unificación de ser y deber, del hombre y la cultura; la idea de esta perfecta unificación consiste en la infinita tarea del ser y el deber, que el arte realiza progresivamente.

Sentadas estas premisas, deseo iniciar la polémica, con la confianza de que nos será provechosa a todos. Muchas gracias.

BUENO.—Realmente estoy muy extrañado de las afirmaciones que hace el profesor Campos en los breves renglones de su refutación. En primer lugar, el hecho de haber tomado como punto de referencia una tesis ajena no me parece que excluyera la incorporación de una tesis propia. Y de hecho está incluída en mi refutación. Por otra parte, he creído que la toma de estas breves páginas de Natorp daría la ocasión de enfocar el

problema estético desde un ángulo múltiple, pues considerando —como de hecho es de considerarse— que se expresa en mi refutación una tesis concreta en torno al arte, hay además la cuestión que indudablemente despierta un gran interés: lo que el propio Natorp piensa del problema, pensamiento que, repito, considero a todas luces injustificable. De esta suerte, no quiero dar por admitida la alusión del compañero Campos en el sentido que la referencia a una tercera persona imposibilita la polémica rigurosa. Desde luego, la definición de principio, que es fundamental en todo convivio polémico y dialogante, está dada en mi trabajo. Sin embargo, para no hacer difusa la interlocución trataré de centrar los dos temas fundamentales que contiene la tesis de Natorp, y la refutación de este servidor.

Me parece, por lo que se refiere al primer punto, que Natorp comete una imperdonable violación al principio de autonomía cuando echa mano de dos conceptos ajenos al arte, el "ser" y el "deber ser", para explicar al arte mismo. De manera consecuente, la que él llama *ideal unificación* de ser y deber ser, el "deber ser como siendo", y por ende, la *ficción*, no explica tampoco lo que es fundamental en el arte. Pero con esto llegamos automáticamente al segundo punto, que pienso ofrecer como pauta para el desarrollo de la polémica. Me parece que el arte es síntesis de materia y forma en una relación funcional que origina la expresión estética en la cual consiste, sin excepción alguna, toda obra de arte. Y eso está enunciado con toda claridad en el texto de

la ponencia que presento. De aquí pueden sacarse todas las consideraciones que gusten, pero me parece que lo fundamental e inviolable es el principio autónomo del arte, la afirmación de que toda su obra obedece a motivos puramente estéticos, y que estos motivos se dan en dos dimensiones: la dimensión material, que es el contenido de sentimiento, y la formal, que es la técnica de expresión. Asimilar el contenido a la técnica es lo que constituye la expresión propiamente dicha. Ahora bien, como se ha hecho otra referencia para defender, o por lo menos explicar la tesis de Natorp, fundándola en el pensamiento de Hermann Cohen, yo quisiera, por principio de cuentas, sugerir que la discusión se centrara en cualquiera de los dos aspectos que he dicho, en el que ustedes elijan. ¿Va a ser, pues, inicialmente, una discusión en torno a la idea de Natorp que he enunciado, o será una discusión sobre el principio que considero fundamental de la estética, y que he enunciado también?

SECRETARIO.—Yo propongo que el tema a discusión sea lo contenido en los límites del trabajo hecho por el doctor Bueno. Después podríamos tocar otros temas. Conviene no salir fuera del asunto original, y de todas maneras el trabajo hecho es la ponencia que se debe replicar. Me parece que ésta, además de contener una refutación a Natorp, también contiene una tesis, que es la que acaba de exponer el doctor Bueno.

El profesor Scheffler toma la palabra.

SCHEFFLER.—Es correcto lo que acaba de decir el señor secretario. Asiento en que debemos centrar la polémica en torno a lo que se afirma en la tesis, pero yo quiero hacer una aclaración previa. En esas dos o tres páginas de *El ABC de la filosofía crítica*, Natorp no ha dado una opinión radicalmente suya, sino más bien la consecución del pensamiento de una escuela filosófica. Aquellos que sostenemos que la filosofía es una ciencia, tenemos que estar atentos en todo momento a la historia, es decir, a cómo se desenvuelve genéricamente esta ciencia. Y en el caso que aquí se trata, Natorp es sólo un exponente de la cadena evolutiva que se viene desarrollando desde Kant. En la ponencia escrita del doctor Bueno se liquida la cuestión en tres o cuatro renglones. Toda la evolución de la estética crítica moderna arranca, sin embargo, de las reflexiones estéticas que hizo Kant en su *Crítica del juicio*, y Natorp no significa más que un momento en la evolución de este pensamiento sistemático. Yo plantearía el problema en esta forma: al enunciar Natorp el problema en esas dos breves páginas —que efectivamente son raquíticas desde el punto de vista de la importancia de la estética— no trata de hacer otra cosa que centrar la estética como disciplina filosófica en el sistema global de la filosofía crítica; eso es todo. Tengo por ahí un dato en que Natorp define la tarea de la estética, pero esta cita desde luego no se encuentra en *El ABC de la filosofía crítica*, sino en otro librito que se llama *La filosofía, su problema y sus problemas*, y en ella la define más o menos así: la estética es

la teoría de las leyes del arte, es, por así decirlo, la lógica de la obra de arte objetiva. Aquí no hay la ignorancia del *factum* de la reflexión estética, sino que se toma precisamente como supuesto de la reflexión la existencia del arte objetivo. En seguida yo quisiera preguntar al colega Bueno qué opina de estas acotaciones que he hecho. El problema de Natorp, simplemente, fue centrar el lugar que la estética ocupa dentro del sistema conjunto de la filosofía, y no es una opinión de Natorp mismo, sino el desarrollo de una larga evolución histórica.

BUENO.—Las acotaciones del profesor Scheffler me parecen completamente fuera de lugar, y favorecen poco al maestro Natorp. Independientemente del interés que pueda tener la justificación histórica de la idea que he refutado en él, y que dice representa en general una corriente filosófica, el hecho de que la enuncie y la suscriba sin ser suya, me parece grave. Por lo demás, no me interesa una refutación a Natorp en cuanto tal, sino a la idea que defiende, de manera que las consideraciones históricas me parecen aquí fuera de lugar. Yo propongo que se enfoque el problema de tesis a tesis. Quienes estén de acuerdo con la de Natorp, y quienes estén de acuerdo con mi exposición, darán el pie para el desarrollo del coloquio. Mi tesis llega a la cuestión sistemática de la estética como teoría del arte, y para evitar digresiones inútiles quisiera proponer que cualquiera idea en torno al problema del arte que ustedes elijan, y de manera recíproca. que la re-

futación a la tesis que he expresado, sea también acompañada de su debida verificación en el terreno mismo del arte. Creo que eso podrá evitar que la discusión degenere en un plano nocivamente abstraccionista.

SCHEFFLER.—La proposisión de Natorp de que el arte es "el deber ser como siendo", no se refiere a otra cosa sino al momento ficcional que es el principio básico del arte. Yo identifico expresamente el principio ficcional con la idea que figura en esta proposición de Natorp, como síntesis del ser y el deber ser, como "el deber ser como siendo". Otra palabra que expresa lo mismo es la *metáfora,* la cual el doctor Bueno acepta como necesaria para manejar los problemas del arte. La metáfora, según el trabajo que cito, tiene una vigencia real en la jurisdicción del arte.

BUENO.—Sólo que por vía de aclaración quiero expresar que no me parece de ningún modo equivalente el concepto de Natorp del *deber ser como siendo,* y la metáfora propia del arte, porque la metáfora artística no echa mano ni necesita del concepto del "deber ser" ni del concepto del "ser". Es una metáfora puramente estética cuya funcionalidad examinaré en el momento oportuno.

SCHEFFLER.—Ese es el problema radical que venimos discutiendo. Una cosa que no es y debe ser, es un deber ser. La metáfora, si no tiene ninguna relación con algún otro concepto, deja

de tener sentido. Decimos *como si*, esto es, hacemos la ficción, la metáfora poética, precisamente para decir algo como si fuese el otro contenido que el poeta señala jústamente. Este ficcionalismo me llamó la atención en el texto de Natorp, y quizá yo haya hecho una interpretación mía, basándome también en la obra de Cohen, que tiene mucha relación con ella. Se trata, en mi concepto, de expresar en el arte el *como si*, la tarea infinita de la ciencia, es decir, el conocimiento de la naturaleza y de la ética. La obra de arte presenta este contenido, no como una tarea, sino como una realidad, y de allí proviene el sentimiento artístico. Sentimos en la ficción, en la metáfora del arte, que la tarea se ha consumado ya. Cuando tenemos la vivencia de una obra artística sentimos la perfección. ¿Por qué gozamos de la música? En un espacio finito y limitado nos remontamos a alturas infinitas, y eso nos da la impresión, la vivencia estética, de que el mundo se ha cumplido, es decir, de que estamos en presencia de la perfección misma. La emoción nos sugiere el transporte de la imaginación y la fantasía a la esfera de lo perfecto. Pero el arte perfecto no es arte; he aquí que, comparado con el contenido lógico y el contenido ético, esto es una mera ficción, con lo cual se distingue de la determinación conceptual de la ciencia y de la ética; esta es la *ficción*, que yo identifico plenamente con la *metáfora*, con el *como si*, con el *deber ser como siendo*. Son cuatro términos equivalentes.

Bueno.—Me sigue pareciendo la argumentación del colega Scheffler fuera de lugar. Los artistas no necesitan, para crear su obra, ni nosotros para comprenderla, echar mano de ningún concepto de la ciencia natural, ni tampoco del sistema de las doctrinas prácticas que constituyen la moralidad. El artista se plantea otro tipo de problemas. El músico, el pintor, el literato, etc., no tienen, como artistas, la menor preocupación en torno a la ciencia natural. Por otra parte, creo que es un error creer que el arte necesita ser perfecto; igual que en toda forma de cultura, en él hay grados, y precisamente por ser grados acusan una variable modalidad de realización. Lo que podríamos conocer como arte "consagrado" es el arte de los grandes maestros, porque éstos lo han llevado a un nivel muy alto, pero nunca perfecto. Este hecho se puede comprobar en el análisis de la obra que ustedes gusten, persiguiendo históricamente su evolución y desarrollo; se encontrará primero un balbuceo, en el cual empiezan a definirse sus principios, se marcan sus influencias y se repiten realizaciones ya logradas con anterioridad. De un modo paulatino la obra va adquiriendo mayor grado de evolución, pero de allí a considerar una obra de arte como perfecta, creo que hay un abismo. No podremos entender como insuperable la obra de un artista desde el momento en que la historia ha planteado la necesidad de superarla. Esto se ve corroborado no sólo en la evolución continua del arte, sino inclusive en la autobiografía de los artistas, que nos dejan ver cuán profundas han sido sus crisis

profesionales, que derivan siempre de una conciencia de imperfección, a la cual acompaña la necesidad de superación. Concretando, yo invito a que se me dé una sola obra de arte que haya necesitado, para constituirse, de esa "ficción" que considera a la tarea infinita de la determinación científica como ya realizada.

SCHEFFLER.—Desde luego, yo estoy hablando aquí de una perfección desde un punto de vista estético, no desde un punto de vista absoluto. Desde luego que un enfoque dialéctico a este respecto, da la imperfección de la forma, que es un concepto de la estética sistemática. De esta imperfección no podemos salvarla, y en eso estoy absolutamente de acuerdo. Pero en la vivencia artística nosotros experimentamos la obra —cualquiera que sea, musical, plástica, arquitectónica— y la vivimos (aquí está la ficción) como si fuera perfecta, como la consumación de una tarea humana. En el mismo enunciado de la perfección está implícito el *como si* de la metáfora, de la ficción. Ahora, respecto a la otra proposición, de que absolutamente hay una desconexión entre los contenidos lógicos, naturales, y los éticos, yo voy a citar un ejemplo que podremos hacer extensivo a las otras artes. Se me pide un ejemplo concreto en el que veamos palmariamente la armonización del momento natural —momento lógico— y del momento social —momento ético—; me voy a referir a la arquitectura. La arquitectura, es, indudablemente, un arte, y si queremos determinar el contenido del arte deberemos re-

montarnos a ideas sociológicas; una obra arquitectónica se destina, en primer lugar, a servir de morada al hombre, es decir, implica un concepto ético, un concepto social. La vivienda, la casa del hombre, que es materia de la arquitectura y se desarrolla en distintas formas, contiene todos los momentos de la ingeniería para hacer posible la construcción; estos son los momentos científicos, naturales, lógicos, combinados precisamente en armonía con el *deber ser* de la vida social del hombre.

BUENO.—Encuentro otra vez inesencial la argumentación del profesor Scheffler, por lo siguiente: lo que ha señalado, con acierto, es que en la producción artística intervienen factores científicos y factores morales. Esto es indiscutible. Análogamente, en la producción científica intervienen factores estéticos y también factores morales. Por último, la realización de la moralidad involucra factores lógicos y estéticos. Pero he dicho que encuentro inesencial la argumentación, porque no se trata de hacer un examen de los factores que concurren por modo real a la ejecución del acto artístico, es decir, del acto que se presenta sujeto a una serie de factores heterogéneos. Lo fundamental estriba, a mi modo de ver, en hacer abstracción de los elementos que, participando en la producción del arte, no son esenciales al arte mismo. Para esto me apoyo precisamente en el hecho de que el colega Scheffler haya tomado

como ejemplo a la arquitectura, que efectivamente es un arte, pero es un arte sujeto a requerimientos no estéticos. La arquitectura está obligada a realizar una habitación de ciertas dimensiones, en satisfacción a determinadas condiciones de solidez, capacidad, etc., que son completamente ajenas al arte mismo. Lo que la arquitectura tiene de artístico no es el hecho de constituir una morada, ni de obedecer a determinadas condiciones sociales. Una estética de la arquitectura, digamos, un análisis del románico, del gótico, del barroco o del estilo que ustedes quieran, no nos llevaría de modo directo a la determinación de esta suma de condiciones extraartísticas que influyen en el acto concreto, espacial y temporal, del arte mismo. Esto se ve de un modo mucho más directo en artes que no tienen tal clase de requerimientos extraartísticos. Yo considero que hay *artes puras* y *artes impuras,* y tomo a la arquitectura como una de las artes impuras, precisamente porque está sujeta a condiciones no estéticas. Pero insisto nuevamente, para los efectos de la ejemplificación que he pedido, en que se me dé un caso concreto tomado del arte puro. Elijan ustedes la obra y el colega Scheffler nos hará el servicio de exponer cómo en ella se realiza la ficción de que nos ha hablado.

SCHEFFLER.—De acuerdo con ese descartamiento que se ha hecho de la arquitectura como arte puro, me reservo para después, si es necesario, el volver a tomar la palabra.

SECRETARIO.—El compañero Campos desea hablar. Tiene la palabra.

CAMPOS.—Creo que hoy es día de extrañezas para mí, porque, acostumbrado a ciertas normas en la polémica, parece que ahora se alteraron un poco y me dejaron en el prólogo de mi réplica. Yo entendía que el compañero Scheffler iba a hacer alguna aclaración para entrar a la réplica propiamente dicha; creo que estamos acostumbrados a que, cuando se designa una réplica oficial, se debe esperar a que el ponente y el replicante hayan agotado más o menos sus argumentos, antes de ceder la palabra a otras personas. Me he quedado simplemente en la introducción, y para intervenir como desearía, quiero preguntar si tengo libertad para hacer mi réplica.

SECRETARIO.—Puede usted contestar a los requerimientos que ha hecho el maestro Bueno.

CAMPOS.—Yo quisiera, de acuerdo con el estudio que he hecho de su trabajo, y con las palabras iniciales del ponente, hacer un examen y reconocer que el trabajo de Natorp sí tiene posibilidad de una réplica, así como también la ponencia. La cuestión central en todo esto me parece que estriba en la relación existente entre las disciplinas culturales y la estética. Yo quisiera que precisáramos mejor esta relación, que fue una de las proposiciones que hice desde luego. Entiendo que cuando hablamos de la lógica, de la ética y de la estética, no las colocamos como entidades

aisladas, sino únicamente dentro de la cultura. Esta relación determina que el problema de la ética no se pueda definir pasando por alto los principios y las categorías de la lógica; hay necesidad de tomar en cuenta estos principios para llegar a cualquiera otra modalidad cultural. La ética, en el sistema crítico, sólo tiene sentido como una segunda modalidad del mismo *logos*. De otra manera, si para llegar al problema de la estética tuviéramos que renunciar a la categoría lógica, nos colocaríamos en un terreno irracional y renunciaríamos al diálogo. Este es el primer problema que dejo a la consideración del colega Bueno.

BUENO.—Creo que la cuestión fundamental está en respetar el principio de autonomía. Este exige que cada forma cultural sea explicada en los términos de su propia ley. Quizá podamos ahorrar camino en la discusión si el compañero Campos quiere ser tan amable de ejemplificar sus ideas sobre el arte con una sola obra. La procuraremos analizar para ver si ella se erige sobre categorías lógicas o, como yo supongo, sobre categorías distintas de la lógica, que son las categorías estéticas. Presumo que, si sus teorías son efectivas, deban verificarse en cualquier obra; propongo pues, que se tome, por ejemplo, la Quinta Sinfonía, de Beethoven.

CAMPOS.—Como punto de partida creo que el arte se erige sobre leyes lógicas y éticas. En cuanto al ejemplo, me parece que Beethoven no

hubiera podido estructurar su Quinta Sinfonía si no tuviera un grado de conocimiento tan avanzado en el tratamiento del sonido, y el sonido corresponde a la acústica y a las leyes de la física; por lo tanto, está encajado en las categorías de la lógica. Sin el conocimiento del sonido y de los elementos que entran en la composición, no sería posible estructurar una obra, por muy profundo y elevado que sea el sentimiento del compositor, si no conoce la técnica musical. Y la técnica musical no puede servir de base para una materia como es la composición musical, si no se erige como ciencia. Aquí interviene la lógica, y no sólo aquí, sino igualmente en lo que se refiere al problema de la estética, que es también una ciencia. Indudablemente, la Quinta Sinfonía no es un desarrollo técnico simplemente, sino que tiende a expresar un conjunto de sentimientos. Pero el sentimiento en el arte se reviste de un sentido humano, y creo que todos estaríamos de acuerdo en que los animales no tienen un sentimiento estético, sino que éste se da con una dimensión humana, y en todo esto se involucran las categorías éticas. Considero, pues, que la obra de arte se halla íntimamente relacionada con la lógica y con la ética.

BUENO.—Veo que nuevamente las consideraciones se llevan fuera de lugar. No se trata de determinar si la lógica, la ética y la estética, están relacionadas. No se trata de definir si un compositor necesita conocer acústica o cualquiera de las otras ciencias que se ocupan del arte. Tam-

poco insisto en considerar la calidad moral o humana del compositor. Se trata del arte en cuanto tal, de la obra realizada objetivamente, y de acuerdo con este criterio, ni la Quinta Sinfonía, ni sinfonía alguna de Beethoven, tampoco ninguna obra de la música, ni obra del arte en general, es absolutamente explicable a partir de principios lógicos ni éticos. Concretamente, la Quinta Sinfonía de Beethoven está edificada sobre un concurso de disciplinas musicales que dan la pauta para su estructuración, de acuerdo con una idea estética. Dichas disciplinas son, en síntesis, las siguientes: armonía, contrapunto, melódica y rítmica. Estas son las cuatro determinaciones esenciales a las que se suma la instrumentación, y son tratadas por los músicos absolutamente sin echar mano de ningún concepto lógico ni ético. Invito al colega Campos a que me cite un pasaje en la Quinta Sinfonía que haya sido estructurado sobre un concepto lógico o ético, distinto de los estéticos a que me refiero, que constituyen las direcciones fundamentales de la canónica musical y dan la técnica de realización en la obra. Quisiera ver también cómo puede existir o deducirse de ellas el famoso "deber ser como siendo".

Campos.—Me parece que al señalar disciplinas como el contrapunto, la armonía, la instrumentación, la melodía o la rítmica, se entiende que son determinaciones científicas y que deben ajustarse a determinadas leyes físicas, sin cuyo conocimiento no es posible estructurarlas. Aquí involucramos determinaciones físicas y lógicas;

por consiguiente, la composición musical depende de la acústica, es decir, de la ciencia natural. Si tomamos ahora como base lo que decía usted de que la obra de arte era síntesis de materia y forma, considerando a esto como expresión, parece que coloca a la materia dentro del sentimiento. Yo quisiera que nos explicara en qué consiste el sentimiento, pues estoy sospechando que se trata de una especie de intuición irracional, que ya citaba en mi trabajo. Ojalá y llegáramos a descubrir esa famosa intuición irracional, que posiblemente sea el meollo de la cuestión estética.

Bueno.—La cuestión fundamental que hemos señalado es definir los valores propios del arte. Sin embargo, no podemos llegar a esa cuestión fundamental si antes no nos hemos entendido en el método, y me parece que el método seguido por el colega Campos es completamente equivocado. Insiste él en echar mano de una serie de convenciones de tipo heterónomo para explicar la obra de arte. No voy a negar que al compositor le interesa conocer la acústica, pero la composición en cuanto tal puede perfectamente pasarse sin ella. El hecho de que el arte sea un fruto de la conciencia, y que por ello tenga ese carácter humano que ha señalado, no plantea de ningún modo el problema central del arte, pues tanto el factor humano como otros que puedan traerse a colación —el acústico, el sociológico, el psicológico, etc.—, son relaciones y referencias, todo lo ilustrativas que se quieran desde un punto de vista general, pero el problema nuestro no es el

de la materia física del arte, el de la vivencia artística, ni el de la calidad humana del autor: es el problema de la obra, y este problema se deslinda en términos puramente estéticos, que se traducen en técnica, es decir, en síntesis de contenido y expresión.

Campos.—Me interesa esa cuestión central aunque también, de paso, quiero decir que ojalá el colega nos pusiera algún ejemplo de un genio de la música que ignorara las leyes de la composición musical. Yo no tengo conocimiento de que los grandes maestros de la música fueran ignorantes de las leyes de la acústica.

Bueno.—No he dicho que haya genios de la música ignorantes de la composición musical; esto sería contradictorio. Pero sí los ha habido que ignoran cómo se produce el sonido en la naturaleza, y las leyes que rigen su transmisión, en lo cual radica el problema de la acústica. El compositor no puede en modo alguno ignorar las leyes de la composición, pero estas leyes y las de la acústica son por completo distintas.

Campos.—Estoy un poco desconcertado, pues yo trabajé en un laboratorio de física, y de acuerdo con las experiencias obtenidas ahí, no entiendo cómo las leyes de la composición puedan ser distintas de la acústica. Por ejemplo, recuerdo ahora el principio de la construcción del órgano eléctrico, donde se aplica el conocimiento de las cualidades del sonido, que dan las leyes de la acústica. Recuerdo lo que se refiere a la inten-

sidad, al tono, al timbre, a la armonía entre dos sonidos, al principio de los resonadores, y en fin, todos esos principios se pueden someter a las leyes de la música, que son leyes acústicas. En lo referente a que un compositor pueda ignorar las leyes de la acústica, implica una incapacidad para manejar los sonidos, y por consiguiente, para estructurar la composición.

BUENO.—Si entendemos por ignorar el hecho de que no las sepa enunciar y repetir, es posible, pero debemos estar de acuerdo en que hay personas que hablan perfectamente el español, y sin embargo no conocen las leyes de su gramática, y en un momento dado no podrían hacer una relación de las mismas. Por el hecho de aplicarlas se ve que no las ignoran, aunque no puedan exponerlas explícitamente.

No estoy de acuerdo con la exposición del compañero Campos, porque un compositor no puede ignorar el valor estético del sonido, pero puede ignorar perfectamente su explicación acústica. Quisiera poner un ejemplo concreto y, si ustedes me lo permiten, voy a citar una de las principales reglas de la música. He dicho que la armonía consiste en el estudio del efecto estético que producen dos o más sonidos simultáneamente. Tomemos una relación armónica, es decir, dos sonidos simultáneos, como pueden ser dos teclas del piano con el mismo nombre: un *do* y otro *do* distante a una octava. El efecto estético es que se trata de "un mismo sonido" a distinta altura. Esto se puede comprobar fácilmente si un hombre, que tiene

voz grave, le da un tono a una mujer, que tiene voz aguda. La mujer repetirá ese tono, pero a una octava más alta; el efecto psicológico y estético es que se trata de un mismo tono. Esto lo sabe perfectamente el compositor. Lo propio sucede con otra relación muy importante, que es la relación de *quinta*; se llama quinta a la distancia musical que hay entre un *do* y el *sol* superior inmediato; si ustedes oyen estas dos notas en el piano, percibirán inmediatamente su efecto armónico, es decir, el efecto de dos sonidos que pertenecen a la misma familia, y que, por consiguiente, son consonantes. Al músico le interesa el valor estético en la relación de los sonidos, en términos de consonancia o disonancia, es decir, de familiaridad o extrañeza armónica, y esta relación se explica en acústica diciendo que la quinta de un sonido es igual a 1.5 la frecuencia de este sonido. Esta medida la puede ignorar perfectamente el compositor, y también la relación 2/1, que mide la octava. Si quisiéramos seguir examinando los distintos conocimientos de acústica, encontraríamos otros que se refieren a la vibración de las cuerdas, de las membranas, de la columna de aire, y que dan origen a las tres familias de instrumentos: cuerdas, alientos y percusiones. Este ha sido en realidad un motivo de extensísimo tratamiento en las preocupaciones científicas desde la antigüedad, y sin embargo, el compositor, hoy día y siempre, se puede pasar perfectamente ignorando la explicación de carácter científico que la acústica da a los sonidos que él emplea.

CAMPOS.—Sería cosa de preguntar a las gentes que se dedican a estudiar todos esos fenómenos. Pero independientemente de ello, creo que hay un problema central que debemos invocar. Se ha hablado del conocimiento estético y del sonido musical; creo que no debemos apartarnos de ese problema. Acerca de las funciones que la materia y la forma tienen en la obra de arte, yo quisiera que el colega Bueno nos explicara en qué consiste la materia, pues, según tengo entendido, la interpreta como sentimiento estético. Quiero saber qué significación tiene el sentimiento en la obra de arte y cómo podemos llegar a la determinación autónoma de la obra.

BUENO.—Volviendo al ejemplo que acabo de citar, el sentimiento estético se da por el efecto del material incorporado a la forma. Cuando hacemos sonar una octava o una quinta en el piano, cuando se pronuncia una palabra, se dibuja un trazo o se expone una combinación de colores, se produce una intuición, un sentimiento, y este sentimiento producido por el material estético es lo que considero constituye el sentimiento del arte. He dicho que este sentimiento es un factor de síntesis en el arte, porque el material en sí no representa ni contiene la organización estética propiamente dicha. En el teclado de un piano están todas las notas que puede utilizar el compositor; en la paleta están los colores de que dispone el pintor; y en el diccionario se halla el material del escritor. Sin embargo, ni el teclado del piano, ni la paleta del pintor, ni el diccionario del len-

guaje, contienen la organización de la obra de arte, que considero la forma producida por la técnica de estructuración. Esta es, en síntesis, la dualidad de materia y forma que concurre a la realización de la obra de arte.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el licenciado Rodríguez.

RODRÍGUEZ.—En primer término quiero felicitar a los colegas que están organizando este estudio, porque desde hace tiempo queríamos lograr que se suscitase en la Facultad de Filosofía un tipo de ponencia y una réplica serias como la que estamos sosteniendo. Pero en virtud de esta seriedad creo que precisa recordar el sentido que da Natorp a sus expresiones. En estos momentos ha tocado el compañero Campos un tema centralísimo, al que se ha estado refiriendo el compañero Bueno, y es el de las condiciones previas de la obra de arte. El compañero Campos ha estado afirmando una condición previa que es sostenida por el idealismo de Cohen y Natorp, y es que toda obra de arte es un hecho de la naturaleza, mas por "hecho de la naturaleza" se entiende aquel del que hablan las ciencias naturales de fundamento matemático. Y entonces resulta que tanto el colega Campos como el colega Bueno tienen razón en parte y en parte no la tienen, por lo que voy a decir.

El compañero Bueno tiene razón en decir que el artista no necesita ser un hombre de ciencia y en verdad que los artistas no necesitan conocer

primero científicamente los hechos de la naturaleza, como es, v. gr., el sonido. Pero qué significa en las palabras del compañero Bueno que "no necesiten saberlo", esto es lo que parece que perdió de vista el compañero Campos. Desde el punto de vista de Natorp no significa que necesiten saberlo psicológicamente los artistas; eso es verdad, y por ello tiene razón el compañero Bueno. Solamente un artista como Leonardo se preocupaba por conocerlos y, además, psicológicamente. Pero en realidad la tesis de Natorp quiere decir otra cosa. No se refiere al saber psicológicamente entendido, del que por ejemplo, Juan Pérez sea poseedor por haber asistido al laboratorio, o si hay libros sobre el tema, estudiado en ellos. Se citaba antes la acústica, la sociología, la psicología, la economía, etc. Lo que la tesis idealista quiere decir cuando enuncia que hay una condición previa en la obra de arte, que es este hecho de la naturaleza científicamente concebido, es que a pesar de que el artista no tenga psicológicamente una preparación o un conocimiento especial de sus leyes e inclusive aun cuando él crea que puede no usarlas, de hecho las implica en su obra de arte. No se trata de si el artista las conoce, sino de si están implícitas o no en la obra de arte. La tesis idealista dice que toda obra de arte es en primer término un hecho de la naturaleza. Esta es una condición previa, y toda obra de arte como hecho de la naturaleza entraña las leyes de la ciencia natural de fundamento matemático, y en particular las específicas que se refieren al sonido, como en el caso del problema que se planteó. Se

puede sostener que toda obra musical se da en sonidos, y que éstos implican en general a la ciencia natural matemática y, en particular, al capítulo de la física que es la acústica. El idealismo sostiene que no es posible la música sin esta condición previa. Creo que el colega Bueno tiene razón al destacar su criterio de que el interés central del problema es el punto de vista estético; pero precisamente este punto de vista estético no es una forma vacía sino algo que tiene como contenido esta condición previa, expresada por Hermann Cohen en la *sublimitas,* la sublimidad. Además de ésta hay que tomar en cuenta una segunda condición previa que ya citó el compañero Campos: es el *ethos,* o *humor,* es decir, que toda obra de arte, además de ser un hecho de la naturaleza, entraña un tema volitivo humano. Pero otra vez lo volitivo humano sólo es entendido desde un punto de vista científico, no desde un punto de vista extraño a la ciencia. Creo que el colega Bueno no lo ha dicho verbalmente porque ha estado atendiendo a su criterio y no a las condiciones previas del contenido. El ha insistido mucho en el punto de vista de la estética, en el principio condicionante que da autonomía a la estética, pero en su trabajo dice reiteradamente que desde ningún punto de vista tienen nada que hacer la lógica ni la ética con la creación artística, y este es un grave error. Pero aquí mismo el compañero Bueno puede acabar con la tesis idealista si nos pone un ejemplo de obra de arte que no entrañe a las leyes de la ciencia natural de método matemático y, por consiguiente, a las leyes

de la lógica, entendiendo a la lógica como lógica de las ciencias naturales de fundamento matemático. Querría ver si puede poner un ejemplo de obra de arte que, además de su dimensión central estética en la que tiene razón de insistir el compañero Bueno, no esté sujeta a la condición previa que llama Cohen la "sublimidad", y que llama Natorp el "mero ser", es decir: el ser de la naturaleza que es explicado por la lógica. Entonces se vendría abajo la tesis de Natorp. Pero ni el compañero Bueno ni nadie podrá citar un ejemplo de obra de arte que no entrañe a las leyes de la ciencia natural de fundamento matemático y, por consiguiente, a la lógica.

BUENO.—Realmente la argumentación del licenciado Rodríguez es de todo punto justa y procedente. Pero tan justa y procedente que me extraña haya pensado alguna vez que yo sostengo al hecho artístico en cuanto tal, como dándose a espaldas de la naturaleza y, por consiguiente, a espaldas de las leyes que fija la ciencia natural. Nada más alejado de mi pensamiento, y si alguna expresión hubiera podido suscitar esa idea, se trataría desde luego de una expresión mal lograda. En apoyo de esto quiero decir que todos los que hemos oteado en la dirección filosófica del idealismo, y específicamente del neokantismo, partimos precisamente de la distinción entre los factores del acto cultural y la esencia de dicho acto. Yo mismo he expuesto durante doce años, desde las primeras lecciones de mi curso regular de Lógica, la existencia de una serie de factores que concurren al

acto del conocimiento y que son igualmente aplicables al caso del arte o de todo fenómeno consciente que quiera citarse. Tales factores son: el psicológico, el sociológico, el antropológico y el lingüístico, por mencionar cuatro. Pero repito que esto lo doy tan descontado que no considero siquiera, el diálogo que manteníamos el colega Campos y yo, con alguna relación con el giro que le ha dado el maestro Rodríguez. Sí, en cambio, quiero señalar con extrañeza que él pone como condiciones previas del arte, o mejor dicho, del aspecto estético en una obra de arte, estos factores extraestéticos que, repito, concurren a la producción de la obra, mas no constituyen su esencia. Y me parece que esto, inclusive, tiene la aprobación de su parte, pues ha admitido que lo fundamental en la obra es su aspecto estético. El problema que estábamos discutiendo no refiere que el arte no sea un hecho de la naturaleza. No he afirmado que la música pueda darse fuera del sonido, ni que la pintura pueda estar fuera de los colores y de las formas, ni tampoco que la literatura pueda expresarse en algo distinto a los símbolos y palabras. Admito, como debe admitirlo cualquier persona consciente, que todo acto cultural, como producto de la conciencia proyectada en la materia, involucra automáticamente esta serie de factores; pero son factores de hecho, y no de derecho, es decir, son factores periféricos y no centrales. Concluyo de ahí que lo esencial y más importante en el arte no es su carácter de hecho natural, sino la categoría de hecho artístico, independientemente y además de ser un hecho natu-

ral. Y si habíamos llegado al punto de plantear la cuestión sobre un tema netamente estético, no dejo de considerar como digresión peligrosa para la marcha de la polémica, el argumento que ha sostenido el licenciado Rodríguez, con todo y lo acertado de la interpelación.

RODRÍGUEZ.—Siento discrepar de la opinión del compañero Bueno, porque él está refutando precisamente que tenga algún sentido la tesis de Natorp, enunciada en los términos: "el deber ser como siendo", "el ser como debiendo ser". Cuando Natorp dice "ser", alude al ser de las ciencias naturales con fundamento matemático cuya legalidad es lógica, y esta existencia del ser natural pertenece al campo esencialmente estético. Para demostrarlo pido que se ponga un ejemplo de obra de arte; que no sea un hecho de la naturaleza, en el sentido de aquella naturaleza de que nos hablan las ciencias; naturaleza de fundamento matemático, a su vez fundamentadas por las leyes de la lógica. Y también pido que se me señale en qué parte del texto de Natorp no se entiende la palabra "ser", tratándose de la expresión: "el deber ser como siendo" y "el ser como debiendo ser", como significando el ser de la naturaleza.

BUENO.—Probablemente no me he explicado con la claridad debida. Repito que considero imposible la creación de un solo acto cultural —y no sólo del arte—, fuera de la naturaleza, pero insisto en que a pesar de la inexorabilidad de los factores extraestéticos, las leyes propias del arte

no son explicables en función de la ciencia natural. Y entonces hago mía la solicitud de un ejemplo, y pido que se me cite una sola obra de arte explicable estéticamente en términos de ciencia natural.

RODRÍGUEZ.—Ni eso está en cuestión, ni lo sostienen Natorp ni Cohen, ni yo tampoco, en ninguna parte. Lo que sí está en cuestión es que el compañero Bueno afirma que es insostenible la tesis de Natorp que se enuncia aquí: "el arte es el deber ser como siendo", "el ser como debiendo ser". Ahora ¿qué quiere decir la palabra "ser" en la tesis de Natorp? Quiere decir el ser de las ciencias naturales de fundamento matemático, el ser explicado por la lógica, entendiéndola como lógica de las ciencias naturales de fundamento matemático. Esta es una condición previa de la obra de arte, y en ella basó Natorp la tesis. Por esto es que yo pido un ejemplo de obra de arte que no entrañe al ser de la naturaleza, pero de la naturaleza que es creada por la ciencia natural de fundamento matemático, y pido que se me señale el texto en donde con la palabra "ser" se entienda algo distinto al ser de la naturaleza de que nos hablan las ciencias naturales de fundamento matemático, y que a su vez se basan en la lógica.

BUENO.—Admitiendo el primer punto del maestro Rodríguez, no existe ni puede existir una obra de arte que no implique el ser de la naturaleza. También admito que Natorp quiera expresar en su idea del ser, el ser de la naturaleza

y de las ciencias naturales. Pero sostengo que ni el ser de las ciencias naturales, y por consiguiente tampoco el concepto de Natorp, llegan a lo esencial del problema estético. Esto se contiene en una de las páginas de mi ponencia, donde lamento que el brevísimo espacio que dedica Natorp a la exposición de la estética sea referido a aspectos inesenciales del arte.

RODRÍGUEZ.—¿Quiere usted decir entonces que ya no refuta totalmente la tesis de Natorp, de que el arte es "el deber como siendo" y "el ser como debiendo ser", puesto que no señala usted el texto en donde la palabra *ser* signifique algo distinto al ser de la naturaleza de que nos hablan las ciencias naturales de fundamento matemático? Esto significa que Natorp tiene razón, contra la tesis del compañero Bueno, quien ha admitido por lo menos hasta estos momentos que una obra de arte implica el "ser". Natorp agrega: "el ser como debiendo ser" y "el deber ser como siendo", sólo que de admitir esto el compañero Bueno, se vendría abajo su tesis, porque entonces ya no puede afirmar que la evolución histórica, de acuerdo con la tesis de Natorp, tal como él la interpreta, obligaría tanto a la ciencia como a la moralidad a convertirse íntegramente en arte, y tampoco la que supone que es una raquítica penetración de la cultura estética por parte de Natorp. El colega no ha interpretado debidamente el sentido de la tesis idealista, como se ve en los siguientes renglones de su ponencia, a los que doy lectura:

"La tesis nuestra consiste en suponer una raquítica penetración de la cultura estética —de la creación y recreación integral del arte— puesto que no la concibe Natorp como una vivencia originaria y acompañada de un sólido fundamento racional, que en verdad lo es, sino como fruto de un espíritu ingenuo, de una especie de preconciencia que, sin embargo, ha de convertirse ulteriormente en una superconciencia." Tal es el sentido de estas palabras: "En cada vivencia de la verdad y de lo bueno puede el espíritu ingenuo, que no percibe todavía el conflicto, contemplar lo bello (belleza de la naturaleza, belleza moral)." No es una mera coincidencia que al valor propio y supremo del arte, la belleza, no se le indique una sola ocasión en forma autónoma, y que las pocas veces en que menciona el concepto de lo bello sea para referirlo a la "belleza natural" o a la "belleza moral", los dos elementos en que se ha querido fundamentar heterónomamente la realización del arte. La reducción ha de ser clara, fuera de todo conflicto, pues cuando surge el conflicto entre ser y deber ser, entre mundo natural y mundo moral, se pierde la posibilidad del arte, y aún la sensibilidad estética: "Cuando surge el conflicto de ambos mundos, se pierde fácilmente la sensibilidad estética, y con ello, se impide también la fuerza de la propia y libre formación de lo bello..." Así pues, no es sólo que lo natural y lo moral intervengan en la vivencia del arte, sino que además han de constituir su definitiva esencia, fuera de toda duda y ajena a todo conflicto.

Dice más adelante: "El espíritu dialéctico de Natorp no debió soslayar que a la base de una rama cultural como es el arte debiera existir una forma de síntesis; pero pretender que ésta se determine como unidad de ciencia y moral es tan absurdo como opinar que la ciencia hubiera de erigirse sobre la 'ideal unificación' de arte y moralidad, o que la moral pudiera construirse en la 'ideal unificación' de lo científico y de lo artístico." Llevando el texto de Natorp a su cabal consecuencia, habría que admitir el derrumbamiento de la autonomía en cada forma cultural, y por ende, de cada disciplina filosófica. Es realmente extraño que el filósofo intente esta clase de "ideal unificación". Este es el texto del compañero Bueno.

BUENO.—Por favor continúe usted porque los próximos renglones son fundamentales.

RODRÍGUEZ.—Dice: "Es realmente extraño que el filósofo intente esta clase de 'ideal unificación' y la explicación que puede darse es de tipo psicológico, formativo, pero no teórico-fundamental."

BUENO.—Exactamente. Si usted me permite, aquí está la única interpretación que admite la tesis de Natorp, y también la suya. Se refiere al aspecto formativo y psicológico, genético y espacio-temporal, de la creación artística, pero no al producto, es decir, a la estructuración del arte mismo. Y por ello vuelvo a insistir en que nece-

sitamos el ejemplo de una sola obra de arte que pueda ser explicable en términos estéticos de acuerdo con este "deber ser como siendo", lo cual considero imposible, por contradictorio.

RODRÍGUEZ.—Ya hemos caminado un cincuenta por ciento, si usted admite que no es posible la obra de arte sin el "ser", entendiendo por "ser" el de la ciencia natural de fundamento matemático.

BUENO.—Desde luego, pero en términos genéricos; rechazo absolutamente, que este ser tenga categoría estética, fundamentada en términos de valor.

RODRÍGUEZ.—Naturalmente, pero en ninguna parte de la tesis idealista puede usted señalar que se sostenga al ser como algo distinto a la condición previa del arte; esta condición previa no quiere sustituir a las categorías estéticas, lo cual no se encuentra en ninguna tesis idealista. Contra estos molinos de viento es contra los que su tesis ha combatido; se trata simple y sencillamente de que el ser de la naturaleza lo mismo que el tema moral, son las condiciones previas del arte, pero estas condiciones previas actúan como materia, es decir, dejan de funcionar como tales desde el punto de vista estético; es aquella materia que el artista remodela, aquella materia en donde el artista hace funcionar las categorías estéticas específicas, peculiares y autónomas del arte, pero las cuales no se pueden entender como funcionando

en un "espacio vacío". Les sucedería lo que a la paloma de Kant. Sólo pueden funcionar precisa y exactamente en ese mundo de la naturaleza y de la moral, tomándolo como materia, remodelándolo y dándole un sentido: el estético. Pero no es ninguna objeción a la tesis estética del idealismo decir que las condiciones previas pretenden substituir a las categorías estéticas sino que según la tesis le ofrecen el material al individuo genial, al artista, para la creación artística, la que desde el punto de vista formal y condicionante debe encontrar una explicación exclusivamente estética. Pero no una explicación que pudiera prescindir de la materia que maneja la obra de arte, de esas condiciones previas que son el hecho de la naturaleza y el "mundo moral". Ahora pediría yo un ejemplo un poco más enriquecido del que pedía antes; un ejemplo de obra artística que no entrañe esas dos condiciones previas, o lo que es equivalente: que no sea un hecho de la naturaleza ni entrañe el tema volitivo humano, que precisamente por ser obra de arte, estas dos condiciones previas no sean materia de una remodelación, llevada a cabo por el sentimiento estético. Pero contra nada de esto el trabajo del colega Bueno ha enderezado sus objeciones.

Bueno.—Entonces llegamos a la conclusión de que la tesis de Natorp en *El ABC de la filosofía crítica* no es una tesis estética, de acuerdo con sus propias palabras, pues usted ha admitido que las "condiciones previas" a la creación del arte no pueden substituir a las categorías esté-

ticas. En eso estoy perfectamente de acuerdo y por ello sostengo que la tesis de Natorp puede tener un sentido psicológico y formativo, pero no propiamente estético. Ahora insisto en que se me explique *estéticamente* una sola obra en términos de ciencia natural; por mi lado, admito sin empacho que todas las obras de arte son entes de la naturaleza, y que el individuo, por el simple hecho de ser consciente, implica la categoría de moralidad. Sin embargo insisto en que ninguno de esos datos reporta el aspecto esencial del arte, que es el aspecto estético. Y me parece que en esto me ha dado toda la razón el maestro Rodríguez, por lo cual podemos concluir que las dos escasas páginas de Natorp no se remiten a lo esencial del arte. Y esto no deja bien parado al filósofo. ¿No es así?

RODRÍGUEZ.—No, compañero. ¿Por qué no han de ser esenciales las dos materias de la creación estética? ¿Cómo sería posible el arte sin ellas? Esto me suena a platonismo, pero de Platón el joven. Según usted, lo puramente estético es algo que no se puede percibir, que no puede entrar en los límites de la experiencia, para usar expresiones de Kant. Lo puramente estético habría que confinarlo entonces fuera de los límites de la experiencia. Lejos de eso, la tesis del idealismo es ésta: que tan importante es la materia como la forma, y que si bien es cierto que a la forma le corresponde la función unificante, esta función unificante no es tal función, y aún más, no es nada, sin la materia múltiple y heterogénea

que unifica. Pues bien, yo quiero ver cómo es posible sostener una explicación del arte sin este principio unificante estético. Y tiene razón el colega Bueno al insistir en que debe ser puramente estético, pero yo quiero saber también cómo es que este principio exclusivamente estético puede ser unificante de la nada. Sólo puede ser unificante de las condiciones previas: *sublimitas* y *ethos*, es decir, hecho de la naturaleza y tema volitivo humano. El escultor no puede esculpir si se pone de espaldas a la anatomía, pues ésta es una condición previa de su obra de arte. El Discóbolo no es posible sin la anatomía, y conste que no se sabía tanta anatomía en las fechas en que se hizo el Discóbolo, como se puede saber ahora, en donde inclusive se han alcanzado determinaciones matemáticas. En este sentido pone Hermann Cohen el ejemplo de la construcción de órganos por Bach, quien no solamente no sabía física teórica, sino que construyó órganos para ejecutar sus fugas, adelantándose en 100 años a la física teórica que descubre las leyes de la armonía; no las conoció Bach psicológicamente hablando, pero quedaron implícitas en su construcción de órganos como fundamento de su técnica y están implícitas en la estructuración musical de sus fugas. No se puede poner un ejemplo de obra de arte que no entrañe los elementos significados de que habla Natorp, las dos funciones previas: el *ethos* y la *sublimidad,* la moral y el hecho de la naturaleza. Pero nótese que Natorp habla de una función unificante y ésta no corresponde, ni sólo al "ser" de la naturaleza, ni sólo al "deber ser" de

la moral. Es el célebre problema de la *participación* en Platón, y se caería en un dualismo radical e infranqueable si se sostuviera que las ideas existen por un lado y las cosas sensibles por el otro. Es el mismo problema del "tercer hombre": entre la idea de Sócrates y Sócrates habría que reconocer algo común, y entre este algo común y los dos anteriores, otro algo común, y así hasta lo infinito. El idealismo no sostiene semejante tesis: "el deber ser como siendo" significa ciertamente la unificación desde un punto de vista estético pero no es función unificante de materias que no son nada, sino precisamente de multiplicidades heterogéneas que son hechos de la naturaleza y contienen temas morales. Esta es la materia con la que trabaja el artista, y por eso decía yo que pido un ejemplo un poco más rico: una obra de arte en donde no funcionen como materia unificada los temas de la naturaleza y los temas morales, temas del "ser" y temas del "deber ser".

BUENO.—Con todo gusto voy a dar el ejemplo, y será además sobre el mismo punto que tocó usted hace un momento: las fugas de Bach. La música tiene una norma para la construcción de fugas; nos dice, en suma, que la fuga es una estructura musical que consta esencialmente de las siguientes partes: la exposición de un tema al cual se llama sujeto, que contrasta con la exposición ulterior del mismo tema a alturas melódicas distintas, con lo cual se establece el contrapunto de la primera voz con el tema nuevamente ex-

puesto; esta primera parte constituye lo que se llama la *exposición*. Después de la exposición viene una alternancia de las distintas voces musicales que da la impresión de juego, por lo cual a esta segunda parte se le conoce como *divertimento*. Una tercera parte de la fuga es la aproximación en la entrada de las distintas voces que participan en el juego polifónico, de donde se conoce a esta tercera parte como *estrecho*. La cuarta parte incluye el sostenimiento de una nota fija en una de las voces, mientras las demás llegan al fin del juego polifónico; a la nota sostenida se le llama *pedal,* que es también el nombre que recibe esta parte de la fuga. Finalmente la quinta y última parte de la fuga consiste en una conclusión armónica conocida como *cadencia,* pues cadencia significa el acto de caer a un punto conclusivo. Dentro de este esquema general hay un gran número de variantes en la fuga, de acuerdo con ciertos factores, como la tonalidad, el sentido de imitación que tienen las voces, etc. Para desarrollar más ampliamente este punto habría que abordar las reglas de la polifonía; pero esto no es necesario. He mencionado lo esencial de la fuga y quisiera ver dónde están aquí las leyes de la naturaleza y dónde están las leyes de la moralidad.

RODRÍGUEZ.—Pero es que usted ya había reconocido que toda obra de arte es un hecho de la naturaleza.

BUENO.—Desde luego; nunca he discutido que una obra de arte sea un hecho de la naturaleza.

Pero acabo de citar un caso muy concreto, la definición técnica musical, y por consiguiente, estética, de la fuga. Entonces yo pregunto lo siguiente: ¿qué es lo esencial para la fuga, el ser un hecho de la naturaleza, tanto como hecho físico o producto de una conciencia humana, o su estructuración estética? Es decir, ¿cómo vamos a explicar la constitución estética de la fuga?

RODRÍGUEZ.—Le contestaré a usted como Garibaldi a sus oponentes en algún lance parlamentario: *per me laboras*. Ha expuesto usted un argumento en pro de la tesis de Natorp que estoy aclarando. Precisamente lo que usted ha expuesto lo ha tomado de la llamada teoría de la composición, que es un conjunto de leyes, de principios sin los cuales no es posible la fuga. Y estos son precisamente principios de la técnica de la composición de la fuga, es decir, está usted reconociendo que hay armonía y legalidad en la composición de la fuga, pero se siente usted autorizado a desconocer la legalidad científico-natural en los sonidos que maneja la fuga.

BUENO.—No desconozco que pueda haber legalidad en los sonidos, lo único que digo es que esta legalidad no es estética, sino acústica, y que la legalidad estética está en la exposición técnica de la construcción de las obras.

RODRÍGUEZ.—Si usted me permite, por eso decía yo *per me laboras*. Yo pregunto si son posibles las normas técnicas de la composición y de

la fuga, volteando la espalda a la legalidad científico-natural del sonido, a la legalidad de la acústica.

BUENO.—No. No es todo porque la mera participación del sonido no da lo estético de la música, y creo que nuestro problema es fijar la esencia de lo estético, y no lo de lo acústico.

RODRÍGUEZ.—Usted dijo que iba a poner un ejemplo que no requiriera del ser de la naturaleza ni del deber ser volitivo humano, no obstante que ya antes había aceptado que ambas son condiciones previas de la obra de arte. El "ser" es un hecho de la naturaleza y el "deber ser" es el tema humano; creyó usted que en la fuga no se implicarían estas condiciones previas y yo no le niego que la fuga entrañe principios estéticos, sino al contrario, y el idealismo es el único que los ha explicado correctamente. Pero todavía no llegamos allá; apenas estamos viendo la réplica de usted a Natorp; sus tesis de que ni el "ser" ni el "deber ser" intervienen en la obra de arte. Yo digo que sí, y que el ser de la música es el ser del sonido de que nos hablan las ciencias naturales de fundamento matemático, y que el deber ser es el tema moral.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el maestro Bueno Malo.

BUENO MALO.—Yo quisiera únicamente hacer notar que, pese a las apariencias, no se ha tocado el punto esencial de la refutación hecha por el

ponente a la tesis de Natorp. Esa refutación está claramente expuesta en el contexto y principiaré refiriéndome a ella con la cita de Natorp que contiene. Dice así: "Cuando surge el conflicto de ambos mundos —son palabras de Natorp citadas por el ponente— se pierde fácilmente la sensibilidad estética, y con ello, se impide también la fuerza de la propia y libre formación de lo bello, que en sí, no es separable del sentimiento estético, ya que está en ella la prueba más segura. Tan sólo en una altura educativa moral e intelectual, donde el conflicto es superado internamente, según la Idea, puede la formación estética fortalecerse de nuevo y realizar entonces su punto culminante." Ahora vienen palabras del ponente: "Así pues, no es sólo que lo natural y lo moral intervengan en la vivencia del arte, sino que además han de constituir su definitiva esencia, fuera de toda duda y ajena a todo conflicto." Aquí creo yo que se tiene la parte esencial de la refutación a Natorp, cuya tesis ultrasintéticamente expresada en la frase antes citada, afirma que el ser natural ha de constituir la materia central en el arte, considerado este ser como debiendo ser. El arte ha de tomarlo a su cargo y hacer de él una elaboración que no se logra —dice Natorp— ya que el deber ser no se da en la realidad. El arte debe realizar, mediante su ficción, esta idealidad. En esto considero que se comete una heteronomía con el arte, porque se le atribuye claramente como su tarea la de realizar ideales de la moralidad. Estoy de acuerdo con el ponente en que eso restringe considerablemente la libertad de las obras

de arte. Podíamos solicitar otra vez, recurriendo a la ejemplificación de que se ha echado mano como un escrúpulo de objetivación, un solo ejemplo —como ya lo dijo el ponente— en que el arte pueda constituirse como la realización del ideal ético. Presentar al "deber ser como siendo" es aplicable a determinadas formas artísticas. Así dice el ponente: "El drama representa un punto cardinal en el horizonte estético, y sin él una vasta sección del arte no se hubiera creado, ni podría ser comprendida estéticamente. Pero esta realidad queda separada de la tesis de Natorp por un abismo, ya que, por un lado, el drama —y si se quiere el género literario— no puede ostentar la representación total del arte, y por el otro, el conflicto mismo se sitúa como contenido de la expresión, y no como la expresión misma..." Esto creo yo que constituye el punto central de la refutación del ponente, y que ha sido soslayada por sus replicantes y un tanto descuidada por el mismo ponente. Considero que esto se debe discutir en primer lugar: si al arte se le debe imponer calidad moral, esto es, que su representación sea siempre representación del ideal ético no logrado y no posible de lograr en la realidad, pero sí en la ficción del artista. Creo que, si he entendido bien esta tesis de Natorp, se está cometiendo una heteronomía, porque se trata de limitar la libre creación estética dentro de un ámbito que no es el propio de la estética, sino de la ética. Entonces se hace una transferencia de la estética dentro de la ética y opino que en torno a esto gira la esencia prin-

cipal del diálogo, que no se ha tenido debidamente en cuenta por los refutadores, ni el ponente lo ha defendido con la claridad debida.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el doctor Bueno.

BUENO.—Realmente no puedo refutar lo anterior porque estoy de acuerdo con ello; aún más, representa la constatación y apoyo de lo que está escrito en la ponencia. Pero sí quiero indicar, para la prosecución del diálogo con el maestro Rodríguez, que él no entiende ya al ser y al deber ser como contenido del arte, sino únicamente a título de lo que llama "condiciones previas". No les entiende —diríamos, por citar un ejemplo— como el argumento de una obra literaria, sino en forma que me ha asombrado por su absoluta y radical heteronomía, como un supuesto de carácter psicológico o físico material, que, repito, no se puede negar en cuanto realidad, pero insisto también en que no constituyen el aspecto estético del arte. A esto él ha replicado que si bien no constituyen el aspecto estético del arte son condiciones *reales* de la producción del arte, en lo cual estoy plenamente de acuerdo, siempre y cuando se considere que la tesis de Natorp es una tesis de carácter psicológico y formativo, pero nunca un verdadero fundamento estético.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el compañero Campos.

CAMPOS.—A mi manera de entender, la tesis de Natorp no trata de reducir la estética a la ética,

ni creo que en ningún momento de sus escritos tenga esa pretensión. La ética entendida como la unidad de la totalidad infinita de lo humano no figura como lo esencial, como la autonomía del arte. No se puede acusar a Natorp de que él tenga la pretensión de cometer un acto de heteronomía con la ética, ni tampoco con la lógica, pues la obra de arte no es reducida exclusivamente al ser. La tesis de Natorp consiste en afirmar que el ser y el tema humano son materias o condiciones previas que van a someterse precisamente a lo esencial del arte, donde está la unidad autónoma de estética. Precisamente el arte hace una nueva unificación, es decir, la forma artística va a unificar esas materias previas. Creo que tal es el sentido de la expresión de Natorp del "deber ser como siendo", y no creo que haya heteronomía.

Bueno.—Esta interpretación deja muy mal parado a Natorp, porque si el maestro quiso exponer el principio de la estética —y su capítulo se intitula así— y al fin de cuentas no expuso un principio estético, sino extraestético —de "condiciones previas", como dicen— significa que no tenía siquiera el elemento indispensable para apuntar apenas lo fundamental en él. Estaré de acuerdo absolutamente con ustedes en que Natorp se refiere al aspecto extraestético o "previo" del arte, pero lamentaré más todavía que un libro destinado a exponer lo fundamental de cada disciplina filosófica, y en el que las otras disciplinas son dadas en su aspecto fundamental, deje al arte sin haber siquiera apuntado en qué consiste su

esencia estética. Eso me desconsolaría mucho. Ahora bien, como el compañero Campos sostiene que Natorp no pretende llevar a cabo ninguna invasión al territorio de la ética, yo le rogaría —y creo que de ese esclarecimiento depende el llegar a una conclusión— decirnos qué entiende por el "deber ser", ya que sabemos que el "ser" es el ser de la naturaleza, y cómo el "deber ser" aparece "como siendo" en las obras de arte, según la tesis de Natorp. ¿Cuál es el deber ser del ser? Esta es mi pregunta concreta. Por otra parte, no creo que el aspecto central de la discusión se haya soslayado, sino más bien desencaminado, es decir, creo que la han desencaminado mis oponentes al insistir en que algo no propiamente estético es, sin embargo, esencial para el problema del arte. En último término, esto puede ser una cuestión de palabras, pero yo insisto en mi lamentación de que si admitimos la validez de la tesis de Natorp, a costa de que no sea una tesis estética, queda mucho más mal parada que si la consideramos realmente como una tesis estética —aunque desviada— porque al menos en este último caso podríamos presumir que Natorp intentó dar una tesis estética. Ahora, para terminar mi interpelación, quiero ver nuevamente cómo funciona el "deber ser como siendo" en lo estético del arte.

Campos.—Entiendo yo que el deber ser como siendo no significa otra cosa (y esta es una tesis esencial de estética) que lo apuntado por usted en el papel que le asignaba a la forma; la forma

hace el papel unificador de las materias previas, es decir, el ser de la naturaleza y del deber ser de lo humano en la obra de arte.

BUENO.—Perdone la insistencia, pero, ¿quisiera usted aclarar su exposición en la forma como la entendería, citando un caso concreto del arte? Ya me permití poner un ejemplo en el caso de la fuga; quiero ver, pues, en ese ejemplo, cómo opera el "deber ser como siendo".

CAMPOS.—¿Reconoce usted que los principios que citaba como forma de la fuga son estéticos?

BUENO.—Plenamente.

CAMPOS.—Ahora bien, ¿cuál es el papel unificante de esos principios a que se refiere usted cuando, en la primera exposición sobre la forma de la fuga afirma que consta de un tema que se llama sujeto, y dice cómo está estructurado con sonidos que llevan a cierto orden? Ese principio estético tiene que unificar la materia de los sonidos dados en un orden determinado; después viene un segundo tema que también está formado por una serie de sonidos físicos que pertenecen a la naturaleza. Allí, pues, el principio está unificando con un orden determinado a esos sonidos. También, cuando el primer tema y el segundo mantienen una relación, y deben seguir cierto orden, indudablemente interviene un factor humano de unificación. Entonces, por una parte encontramos en la materia unificada al sonido físico,

y por la otra al factor humano que interviene en la composición. Es decir, que los principios estéticos, la esencia de lo artístico, son formas unificantes de la materia previamente dada como naturaleza y humanidad. Creo que este es el sentido del deber ser como siendo.

Bueno.—Perdone usted, pero no tiene nada que ver una expresión con la otra, porque el deber ser en tanto mundo moral y el ser en tanto mundo natural, no intervienen en la estructuración de la fuga. No encuentro por ninguna parte cómo pudiera adjudicársele un principio moral a la construcción de la fuga, y un principio de la ciencia natural, o sea de la acústica, que también regule su construcción. No lo encuentro, e insisto en considerar ociosa una mayor insistencia en que el arte tiene una materia natural y que es producto de la conciencia humana, pues ya está reiteradamente admitido. Se trata de buscar la regulatividad estética que reúne a la materia física en virtud de la organización que le da una mente humana, la cual, por consiguiente, está sujeta a toda la contextura moral que usted quiera; mas su problema, repito, es explicar la regulatividad estética del ejemplo que he puesto, o sea la fuga, a la luz de principios de la ciencia natural o de la moralidad.

Campos.—Es que yo no estoy pretendiendo eso. Lo único que afirmo es que los principios estéticos lo son en la medida que unifican esa materia.

BUENO.—En lo cual no tienen nada que hacer ni el mundo moral ni el mundo natural.

CAMPOS.—¿Cómo, no tienen nada qué hacer? Si son las materias de unificación.

BUENO.—Veo que hay un error. Le daré forma explícita a mi pensamiento; echando mano del ejemplo diré que el enunciado estético y normativo de la fuga no se funda para nada en el mundo moral de la conciencia, ni en el mundo natural de la acústica. Esa es concretamente mi tesis.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el maestro Bueno Malo.

BUENO MALO.—Vamos a aclarar un poco más nuestro pensamiento, porque parece que la aclaración del compañero Campos, cuando menos para mí, ha resultado muy deficiente, si es que acaso pretendió aclarar lo que le rogué que aclarara. Voy a exponer ahora lo que entiendo por deber ser, y en alguna forma dar un punto de partida para los asuntos a debate. Me remito al autor que ha estado citando en la estética el compañero Campos, y que por esa sistematicidad unitaria que él ha venido tremolando aquí con exigencia, debe conocerlo también sistemáticamente. Se trata de la obra de Hermann Cohen. Pues bien, según Cohen en su *Etica*, el deber ser está constituído por el ideal. En la ética el deber ser es el ideal ético, y está constituído fundamentalmente por la serie de virtudes a las que dedica sendos ca-

pítulos el maestro Cohen. Es la virtud de la humanidad en primer término, y derivadas, las virtudes de la valentía, del honor, de la modestia, etc. Este es el ideal y este es el deber ser; el hombre debe ser veraz, valiente, modesto, etc. Tal es el auténtico y único deber ser concreto de la ética. Quiero conceder que haya obras de arte —como ya lo admite el ponente— en que se den precisamente estas virtudes como un paradigma, pero creo yo que abundan las obras en las que no hace presencia ningún ideal ético, como en la fuga, a la cual nos estamos refiriendo. Quisiera que el compañero Campos nos dijera si está de acuerdo en considerar al ideal ético como el contenido de las virtudes éticas en la forma en que las expresa Cohen y que acabo yo de exponer brevemente. Y si es así que nos señale en qué arte se encuentran logradas conforme al deber ser como siendo.

CAMPOS.—No estoy de acuerdo en que la *Etica* de Cohen signifique la realización del ideal en el sentido de las virtudes como la veracidad, la valentía, etc. Esos son los grados relativos del ser ético de lo humano, pero no creo que sea la fundamentación misma de la ética. Hace un momento expresé que entiendo por ética la unidad de la totalidad infinita de lo humano, y entonces esas virtudes quedan como grados relativos, mas no como fundamentación del deber. En ese sentido, por lo tocante a las cuestiones que estamos manejando en relación con la estética, vuelvo a repetir que Pablo Natorp no ha querido en ningún momento tratar de disolver a la obra de arte ni a

la estética en la moralidad, ni tampoco en la naturaleza, ya una y otra representan la materia que va a ser objeto de unificación por las formas propias de la estética, por sus principios autónomos. La tesis que se quiere tomar como lema de Cohen no se desarrolló con la debida precisión, y solamente tiene el significado de vincular con un principio de autonomía esta materia. Pero no se puede hablar de una forma estética a espaldas de la materia previa de la naturaleza y de la moralidad. Estábamos haciendo el análisis de la fuga, y vimos que sus principios estéticos unifican, por una parte, a los sonidos, y por la otra, al tema humano. No es posible hablar de una forma de la fuga a espaldas del sonido o del tema humano.

Secretario.—Creo que todos ustedes estarán de acuerdo en que se ha discutido suficientemente este asunto de las condiciones previas del arte. Me parece que el ponente ya acepta la condición previa lógica y la condición previa ética.

Bueno.—Sin el "ya", por favor.

Secretario.—No, porque por ahí dice usted que nada tiene que ver el arte con la ética ni con la estética.

Bueno.—Insisto en el aspecto estético del arte.

Secretario.—Desde el momento en que son contenidos sí tienen algo que ver.

BUENO.—Claro, y también Júpiter y la Luna tienen que ver con la creación del arte.

TERRAZAS.—Tan esencial es la forma como el contenido. Ahora bien, respecto del asunto que más interesa aquí, creo que tengo algo que decir. Dice textualmente el doctor Bueno que "el arte mismo descansa en la función propia de la metáfora, de la imagen que surge como símbolo y que tiene como contenido una imagen correlativa, la que recíprocamente es imagen vertida como elemento de la representación, no explícito sino implícito, no textual sino asociado. Por ello el arte es simbólico, o puntualmente, metafórico." Aquí, probablemente por distracción, expresó el ponente dos asuntos distintos. Por una parte dice que el arte descansa en la metáfora, y por otra, que el arte es esencialmente metáfora. Yo creo que esto es confundir el arte con la estética; una cosa es el arte y otra la estética. La estética es una ciencia y el arte no. A nadie se le ocurre decir que la música o que la pintura son una ciencia. Creo que hay una confusión en decir que el arte mismo descansa en la metáfora. No, el arte no descansa en ninguna metáfora sino descansa en leyes. Yo creo que en eso estará de acuerdo conmigo el ponente. Pero a continuación dice: ". . . de la imagen que surge como un símbolo y que tiene por contenido una imagen." Esta expresión, a mi modo de ver, carece de sentido. Una imagen que tiene como contenido a otra imagen me suena a tautología, que no distingue entre forma y contenido. El arte —según dice reiteradamente el

colega— es expresión, y la expresión es la forma del arte, es su esencia. Pero también el arte descansa en una imagen que surge a la vez con una imagen correlativa. Yo no entiendo esto de que una imagen pueda ser imagen de otra.

Bueno.—Celebro que haya usted señalado este asunto, porque refrenda que en mi refutación a la tesis de Natorp hay también una tesis, y muy claramente enunciada, a diferencia de lo que se creía al principio. Es la que se refiere al sentido de la metáfora. Creo que esa expresión es de todo punto correcta y voy a tratar de aclararla con un ejemplo. Si pronunciamos la palabra "fuego", no cabe duda que nos sugiere la imagen del ígneo elemento; esta es la que llamo *imagen explícita,* es decir la que corresponde al vocablo por su significación lingüística. Si pronunciamos la palabra "labios" estamos echando mano de otra palabra que despierta su propia imagen. Las dos palabras, en cuanto tales, no constituyen una expresión estética; desempeñan su función de vocablos. Esta significación directa de vocablo, que equivale a la función prosaica, se distingue de la significación indirecta del símbolo, que es puntualmente la función metafórica, y por consiguiente, artística. Las palabras "fuego" y "labios" contiene el tipo de imagen que les corresponde por definición semántica; pero si decimos a una dama de nuestra predilección: "Tienes fuego en los labios", suscitamos una tercera imagen que es correlativa, una imagen asociada a las dos primeras, y esta imagen asociada no corresponde a la realidad, porque no

hay ningún ser humano con fuego en los labios. Entonces, la metáfora se provoca como la relación de imágenes directas, y produce la imagen indirecta que constituye la esencia de la metáfora, y por consiguiente, de lo estético, de lo poético.

TERRAZAS.—En este sentido el ponente, sin darse cuenta, incurre en aquello que critica. El critica que la estética de Natorp culmine en una ficción, y la ficción tiene el sentido de metáfora; él asienta, pues, lo mismo, y no veo la razón de esta "refutación radical", como él la llama. Además no creo que haya lugar a una refutación radical si no hay un error radical. Repito que de una manera inconsciente incurre en aquello que critica. Dice él que para Natorp el fin último de la ciencia no sería la verdad, sino la ficción, puesto que la filosofía remataría en la cúspide de la estética, que consiste en la ficción; pero él coloca en lugar de la ficción a la metáfora, y metáfora, ficción o símbolo, son distintas palabras para decir lo mismo. Quiero que esto quede patente.

BUENO.—La cosa concretamente es ésta: cuando empleo la palabra "ficción" es exactamente en el sentido que le da Natorp; entonces "ficción" quiere decir ante todo esa "ideal unificación del deber ser y del ser" o sea la expresión del "deber ser como siendo". Concebida así la ficción, no puede ser fundamento del arte. Si la metáfora tiene un sentido análogo o exacto al de la ficción, es otro problema; pero aquí "ficción" signi-

fica exclusivamente lo que Natorp quiere expresar, de tal suerte que en mi exposición no hay ese aspecto tautológico que indicaba usted.

TERRAZAS.—Pero usted dice aquí que el arte mismo descansa en la función propia de la metáfora: "la imagen que surge como un símbolo y que tiene por contenido una imagen correlativa, la que, recíprocamente, es imagen vertida como elemento de la representación, no explícita sino implícita, no textual sino asociada". Esto equivale a sostener inconscientemente el punto de vista de Natorp.

BUENO.—No veo por qué.

TERRAZAS.—En estos momentos usted ha hablado de las condiciones previas del "deber ser como siendo" y del "ser como debiendo ser".

BUENO.—Absolutamente no. Cuando yo hablo de metáfora me refiero a asociación de imágenes, y cuando Natorp habla de "ficción" se refiere a la "ideal unificación de ser y deber ser", lo que es totalmente distinto.

TERRAZAS.—Esta metáfora es una especie de síntesis, ¿no?

BUENO.—Es síntesis, no una especie de síntesis.

TERRAZAS.—Es una especie de síntesis, y no toda forma de síntesis.

BUENO.—¡Ah! Entonces diríamos una especie de la síntesis.

TERRAZAS.—Muy bien, en este sentido es como la usa Natorp.

BUENO.—Pero síntesis en términos generales significa unificación de elementos, y los elementos de que habla Natorp en la "ficción" son totalmente distintos a los elementos de que hablo yo en la metáfora.

TERRAZAS.—¿Cuales son estos elementos?

BUENO.—En Natorp, el ser y el deber ser. En el concepto que he expuesto de la metáfora, las dos imágenes correlativas.

RODRÍGUEZ.—Probablemente la lectura de tres páginas de Hermann Cohen sobre cuál es la concepción idealista de lo estético condicionante puro, que ya no alude sólo a las condiciones previas, podría ser útil en este momento.

BUENO.—Agradeciendo toda la buena voluntad del maestro Rodríguez, y respetando su opinión, yo diría que no debemos hacerlo sin antes aclarar los puntos ya propuestos. Yo no he hablado de una tesis idealista; yo no he hablado en particular del neokantismo ni de Hermann Cohen. He hablado de una expresión que está impresa y constatada en la cita de Natorp. Entonces yo rogaría, para beneficio de la concreción en nuestro

diálogo, que nos sujetáramos a eso, independientemente de hacer después todas las digresiones y lecturas que se quieran. Por lo demás, acaban de hacer ante mí una interpelación dolorosa, completamente ajena al aspecto filosófico de la cuestión, y es que desgraciadamente las normas administrativas de la Universidad nos obligan a retirarnos, ya que hace rato el personal que está aguardando el fin de nuestra polémica, lo está haciendo fuera de su horario normal de labores. Pero esto no significa, ni con mucho, que pretenda dar por terminada esta agradable reunión, y los invito cordialmente a que fijen el día y hora que juzguen pertinente para reanudarla.

SECRETARIO.—Bien, entonces si ustedes están de acuerdo fijaremos el próximo viernes a la misma hora.

Se levanta la sesión.

dades, que nos sobrecargan, a esta Universidad[illegible] mente de hacer de inmediato todas las diligencias [illegible] cesarias que se cumplan, y por lo demás, [illegible] de [illegible] una interpretación [illegible] nicamente atento al aspecto filosófico de la cuestión, y la que desgraciadamente [illegible] las normas administrativas de la Universidad nos obligan a rechazarlo, lo que hace todo [illegible] el fin de nuestra [illegible] de su honorario [illegible] ni con [illegible] esta agitación [illegible] y los [illegible] a que [illegible] juzguen pertinente para [illegible].

[illegible] de [illegible] y a la [illegible] hora.

Se levanta la sesión.



SEGUNDA SESION

SECRETARIO.—El ponente resume su punto de vista en una parte de su trabajo que me parece fundamental. Dice: "El dato científico y el ético figuran únicamente en calidad de contenido, como un elemento ajeno a la expresión propiamente dicha, que da el problema específico del arte. La distinción fundamental entre un caso y otro es que en el primero la expresión constituye un medio para exponer tesis de la ciencia o la moral, mientras que en el segundo la expresión es un fin en sí mismo, y el contenido de la expresión no es ético ni lógico, sino puntualmente un *contenido de expresión,* es decir, un contenido artístico. La idea estética no depende absolutamente de ningún género de principios científicos ni morales, ni encuentra en ellos su arranque. Ahondando más esta diferencia, en el primer caso el contenido es independiente de la expresión, y no está pensado ni definido conforme a la expresión misma; en el segundo, por el contrario, el contenido es indesligable de la expresión y está planeado para convertirse en una expresión estética, sólo en la cual alcanzará su punto culminante, pero no porque haya surgido de una 'ideal uni-

ficación' de ciencia y moralidad, sino al contrario, porque es completamente ajeno a ella." Me parece que en el texto que acabo de leer está contenida la tesis que el ponente ha dado como suya, e igualmente la réplica a la doctrina de Natorp. Creo, pues, que de allí debe arrancar otra vez la discusión.

CAMPOS.—En la primera parte de mi intervención, la vez pasada, tocábamos el problema fundamental alrededor de esta tesis, y me gustaría volver a discutirlo, puesto que apenas quedó enunciado cuando hizo la primera intervención el licenciado Rodríguez. Pero antes quisiera yo manifestar cierta reflexión sobre la tesis que el colega Bueno ha expuesto, y que, por lo demás, confío que en la discusión se irá aclarando. Hasta ahora tengo la impresión de que el colega Bueno sustenta la misma tesis que ataca; no sé hasta qué punto la discusión está versando sobre las obras de arte, y hasta qué otro se ha dirigido a aspectos distintos de las obras mismas. En la réplica que traje la vez pasada me refería a Hermann Cohen, y decía que la expresión de Natorp sobre el arte, del deber ser como siendo, y del ser como debiendo ser, podía involucrar la doctrina de Cohen del amor a la naturaleza del hombre, la integridad y unidad de su cuerpo y de su alma. Entiendo que ni Natorp ni Cohen pretenden convertir los principios de la estética en lógica o en ética, sino simplemente que lógica y ética constituyen su material. Por eso creo yo que la discusión gira en torno al problema de la expresión; hemos acor-

tado un poco el camino en este sentido, y me agradaría que hiciéramos una exploración más profunda en el sentimiento estético, lo cual ya se planteó la vez pasada. Me parece que el colega Bueno afirma que la obra de arte consiste en la expresión, y que esta expresión está integrada por la forma y la materia, entendiendo como forma los principios que estructuran la obra misma, y como materia el sentimiento expresado en ella. En relación con esto quisiera que el ponente nos explicara con mayor amplitud su idea del senti miento estético, y creo que se referirá sobre todo a su idea del sentimiento expresado.

BUENO.—Quiero de una vez por todas concretar cuál es mi tesis sobre el arte y concluir por qué el pensamiento de Natorp me parece inaceptable, atendiendo exclusivamente a la realidad del arte mismo, y no a ningún prejuicio en torno a sus problemas. Procederé resumiendo mi tesis en puntos concretos y esos puntos serán los siguientes:

1. El arte es explicable desde ángulos estéticos y extraestéticos, como valor y como hecho cultural, respectivamente. Este primer punto corresponde en realidad a cualquier forma de la cultura, y creo que es indispensable aceptarlo como criterio para entender el sentido general del problema que manejamos. Quiero asentar con toda claridad que el arte es explicable desde un doble aspecto, como valor y como hecho cultural concreto. La primera circunscripción que haría yo sería considerar a nuestro problema como valor, y por con-

siguiente su explicación tendría lugar desde el ángulo puramente estético. De acuerdo con eso tenemos un segundo punto.

2. El valor del arte consiste en la adecuación de una materia y una forma. Este es el principio general de los valores, que se verifica en el arte igual que en cualquier otro problema de la cultura. La adecuación de la materia a la forma se puede aplicar igual al caso del arte que a la experiencia científica o a las doctrinas morales, y en cada uno de ellos se verifica una síntesis funcional de materia y forma, con lo que se implica una tríada de definiciones: el *concepto de la síntsis,* o sea la caracterización general del valor; el *concepto de materia,* que en este caso corresponde al contenido del arte, y el *concepto de forma,* que se entiende precisamente como forma artística.

3. La materia artística se da en el conjunto de elementos simbólicos de que dispone el artista. Aquí considero que es indispensable distinguir entre la materia propiamente dicha y lo que se toma habitualmente como "contenido" del arte, y que en realidad son elementos extraestéticos incorporados a la obra en forma artificial y heterónoma, como motivaciones temáticas y argumentales que no atañen a la esencia del arte.

4. La forma artística es la técnica de composición que priva en cada arte, de acuerdo con sus propias categorías. Aquí también debemos evitar la confusión del concepto estricto de la forma, que

consiste, como he dicho, en la técnica de composición, y lo que habitualmente suele tomarse como forma, o sea la obra dada en cuanto tal, y que no representa en rigor una forma, sino la síntesis ya lograda de materia y forma.

5. La síntesis del arte está dada en función de sus categorías. A su vez, las categorías estéticas se definen en términos de estilo, que corresponden a épocas y escuelas definidas, tal como se hace habitualmente en la crítica de arte, que tiende a poner de relieve el valor de una obra atendiendo a su aspecto integral, es decir, categorial y estilístico, con un evidente entronque histórico.

Este es, pues, el fundamento teórico que encuentro como único posible para la explicación del arte, y de ahí obtengo un sexto punto conclusivo que representa el aspecto crítico de mi ponencia.

6. El valor del arte no es explicable en términos del "deber ser como siendo" ni de la "ideal unificación" que dice Natorp. Esta es la médula de la ponencia propia y de la réplica contenida en ella.

CAMPOS.—Me gustaría que hiciéramos la exploración a partir del punto 3, y quiero hacer algunas preguntas al respecto. ¿Cuando se habla de elementos simbólicos se quiere significar el lenguaje como medio de comunicación, o sea expresión en el sentido más amplio? Porque creo que todos nosotros nos empeñamos en distinguir al lenguaje como medio de comunicación, de su

contenido; en lógica distinguimos perfectamente la función gramatical de la cognoscitiva, y en arte los medios de expresión se distinguen del contenido, que es la materia artística. Quisiera que el colega Bueno nos hiciera ver en forma clara la relación que guarda la materia artística con respecto de la expresión misma.

BUENO.—La materia del arte está constituída por el conjunto de elementos simbólicos de que dispone el artista. Remitiéndonos a las tres artes fundamentales, que son: la plástica, las letras y la música, diremos que la materia está dada en la paleta del pintor, en el lenguaje del escritor, y en el conjunto de sonidos de que dispone el músico. Se ve con toda claridad la distinción a que me he referido antes, y que separa la materia artística de toda suerte de contenidos extraestéticos, al revés de como sucede en las artes impuras, que se ponen al servicio de una finalidad no propiamente estética. Este es el caso, por ejemplo, del autor musical que compone para un cometido ajeno, o del literato que pretende exponer en sus obras un ideal político. En ninguno de los dos casos está dado el contenido propiamente estético, ya que éste debe exclusivamente figurar como una función de la materia artística, y esta función se produce relacionando las ideas que se han de expresar con el material de que propiamente dispone el artista. Así pues, la materia del arte puede entenderse como una realización de las ideas en el material. Por ejemplo, si se trata de hacer un himno patrio en la música, el com-

positor procurará buscar elementos que correspondan a la brillantez característica de un himno, y estos elementos son notas, intervalos, acordes, etc., pero no la idea patriótica en cuanto tal, que permanecerá siempre ajena a la música, aunque en su respectivo terreno le haya servido de motivación. La materia en el arte tiene la característica de constituir un conjunto de elementos simbólicos, y la habilidad del artista radica en elegir apropiadamente esos elementos, de acuerdo con su idea general de expresión. Sobre este principio básico se funda toda la construcción estética.

Campos.—Cuando usted habla de la materia artística refiriéndose a la paleta del pintor o a los elementos musicales, involucra realidades de la naturaleza que se traducen en objetos con una categoría científica y física, como son las vibraciones. Así pues, yo quisiera ver cómo puede explicarse el color o el sonido, puesto que son vibraciones y pertenecen a la naturaleza, a espaldas de la ciencia, y por consiguiente, del ser, del logos.

Bueno.—Me parece que se ha olvidado la definición del problema que hice en puntos concretos; en el primero de ellos se expresa que el arte es abordable desde criterios estéticos y extraestéticos, y uno de estos es el de la ciencia. No niego ni he negado nunca que el material del arte sea explicable desde el ángulo de la ciencia natural, pero insisto en que ello no atañe propiamente a la belleza, pues la existencia y subsistencia del material físico es independiente del empleo artís-

tico que se le dé. La determinación de la ciencia natural se refiere a las vibraciones que abarcan, por cierto, a todo el reino de la naturaleza, en tanto que la determinación de la estética se constriñe al empleo que el material recibe de acuerdo con la intención y la capacidad organizadora del artista. Con esto distinguimos las propiedades físicas del material, de sus propiedades estéticas. Por ejemplo, el color gris posee un número x de vibraciones, y determinarlas es tarea de la física. En cambio, el mismo color gris tiene una virtud estética que el pintor aprovecha en el colorido de sus cuadros, ya sea dándole un poder expresivo individual o en combinación con otros colores. Para algunos artistas el color representa una especie complementaria del dibujo, en tanto que para otros constituye la esencia misma de la pintura. Unos lo emplean esfumadamente y otros a base de fuertes contrastes y límites precisos. En todo ello se ve la intervención de la estética con relación al color, y para esto no necesitamos de las determinaciones físicas de la ciencia natural, que, por lo demás, pueden auxiliar la tarea del pintor y documentar más ampliamente su criterio, pero en ningún caso substituyen a la utilización estética propiamente dicha. Así pues, quiero que se vea con toda claridad la diferencia que hay entre las propiedades físicas del material y sus propiedades estéticas, porque la reflexión no se constriñe sólo al material plástico ni al color, sino abarca también a los sonidos, y en general a toda clase de materiales que pueda utilizar el arte.

Campos.—Así pues, los principios estéticos vendrían a ser una especie de teoría de esas virtudes o propiedades del material. Hay una doctrina en la cual se explica, por ejemplo, que el rojo provoca una actitud de excitación, el verde una actitud de sosiego y tranquilidad, el gris, de tristeza y melancolía, y seguramente que se extiende a todos los problemas del material artístico. Pero así llegamos a una determinación científico-naturalista en la que el hombre se encuentra con un tipo de sensibilidad, o mejor dicho de irritabilidad, que se encuentra también en los animales. No hemos escapado aún a la determinación de la ciencia, según creo.

Bueno.—Me parece que se ignoran los puntos cuarto y quinto de mi exposición. Usted se refiere acertadamente a una teoría que ha sido desarrollada con brillantez en toda la estética positivista, y que deriva de la física, por una parte, y de la matemática, por la otra. Constituye una auténtica rama de la ciencia natural que tiene la misma pretensión cuantitativa que se reconoce en toda la ciencia de ese tipo. Inclusive el desarrollo estético, partiendo de la psicología, no lleva a un resultado sensiblemente distinto cuando mantiene el punto de vista de la ciencia natural, y el espíritu que la anima es el mismo: llegar a una determinación "científica" del arte, ya sea por medio del material o de la vivencia; en el primer caso se tiene la física del arte, y en el segundo, la psicología del arte, que es una especie de física de la vivencia. Por eso es que no hay una diferencia

radical entre los dos criterios. Su observación es acertada en lo que se refiere a complementar el punto de vista anteriormente establecido, señalando un factor complementario del que habíamos citado, y por consiguiente, añadir el criterio físico al estético. Pero esto sólo tiene cabida agregando que ni la física ni la psicología del arte pueden erigirse en estética, ya que ninguna de las dos ciencias tiene como objeto central el contenido propiamente estético del arte, es decir, su realización de belleza, sino que lo toma exclusivamente como un punto de referencia para tratar el problema de la determinación naturalista y cuantitativa de la obra. Que además de esta determinación pueda y deba existir la estética, se muestra con sólo poner de relieve el conjunto de categorías estéticas que operan en la creación del arte y constituyen la idea directriz y orientadora en la faena del artista. Son, por ejemplo, el concepto de la expresión, del estilo, de la época, y una serie más de categorías que desarrollan la idea de la intuición estética a través de la síntesis obtenida entre materia y forma, o si se quiere, el material y la composición. Una teoría de esta naturaleza no puede obtenerse a partir de la ciencia natural, ya sea física, matemática o psicológica, como se comprueba objetivamente en los resultados de la estética positivista.

CAMPOS.—No acabo de ver con claridad la distinción que hace usted entre materia física y materia artística, considerando sobre todo que ya ha aceptado el hecho irrefutable de que toda materia artística es una materia física.

BUENO.—Le voy a poner a usted un ejemplo. Desde un punto de vista físico, los sonidos musicales constituyen vibraciones del aire; la naturaleza dispone de una gama infinita de vibraciones que representa una serie también infinita de sonidos cuyas frecuencias varían en forma contínua, de tal suerte que entre dos sonidos de entonación fija puede encontrarse una infinidad de frecuencias posibles. Sin embargo, los sistemas de la música no emplean anárquicamente esta gama de sonoridades, sino que eligen una serie limitada de sonidos, que puede considerarse muy pequeña en proporción a los sonidos de la naturaleza. Por ejemplo, la música occidental dispone sólo de doce sonidos, que contiene el ámbito de octava; estos doce sonidos están separados por intervalos iguales, llamados semitonos. A su vez, la escala de doce sonidos deriva de otra que constaba sólo de siete, separados por intervalos de tonos y semitonos. En forma muy general podemos decir que otra clase de sonidos distintos de los que constituyen su escala, no interesan al compositor de la música clásica occidental. También a la música oriental, a los sistemas de la música primitiva, o a los ensayos revolucionarios del arte contemporáneo, se les puede atribuir sin excepción la característica de admitir un repertorio finito y limitado de sonoridades, que derivan de una sensibilidad racial, determinada por factores geográficos y de otra índole, cuya suma da por resultado la constitución secular y la transmisión atávica que se ve en la sensibilidad estética de los pueblos. Es pues un factor estético, lo que deter-

mina la elección del material, y no un criterio naturalista. No se trata de que la materia artística pudiera no ser materia física, sino que la materia física en cuanto tal es inoperante para el arte, y sólo adquiere sentido cuando se le define con un principio estético, es decir, cuando se le incorpora a un sistema deliberadamente establecido que obedece a una serie de requerimientos netamente artísticos.

CAMPOS.—Llegamos entonces a la conclusión de que el gusto estético es algo que obedece a las costumbres, a un hecho empírico, y que la teoría estética en cuanto teoría del gusto no es propiamente una determinación del valor sino una mera referencia a las costumbres. De acuerdo con eso la idea de Natorp parecería tener vigencia, porque el gusto artístico vendría a resultar como síntesis del ser y deber ser de los pueblos, de lo que ellos son y de lo que van evolucionando en su historia.

BUENO.—En último término, toda teoría lo es de un hecho, y el carácter empírico de los fenómenos no viene a recusar el sentido explicativo de la teoría, sino al contrario, lo afirma precisamente porque se postula como un hecho. Sin duda, el gusto artístico es fruto de una larga evolución integrada empíricamente, y constituye, por lo tanto, un hecho de la naturaleza. Este es precisamente otro de los argumentos que en forma vigorosa ha esgrimido la estética positivista, de manera que creo una observación acertada la que ha hecho el

colega Campos. Ella me da oportunidad de referir lo que se ha dicho repetidas veces en torno al gusto y criterio sobre el arte, o sea que obedecen al "espíritu del tiempo", cuyo mejor representante se encuentra en la moda, a la que podemos reconocer como la exacerbación de la historicidad en el arte. Así pues, en mayor o menor grado, todo arte es una moda, y por consiguiente, un hecho empírico sujeto a las condiciones de tiempo y lugar donde se efectua. Esto se aplica también o a los géneros y estilos en que hemos hecho radicar la esencia evolutiva del arte, y al aceptar su empiricidad estamos afirmándola de todo el arte. Sin embargo, el que la evolución artística se lleve a cabo empíricamente no condena a la reflexión teórica ni axiológica que se contiene en la estética, pues precisamente del hecho en cuanto tal ha de obtenerse el problema de su valor; como dije antes, la existencia del hecho no pone en peligro a la teoría, sino al contrario, la refuerza y le da el carácter de teoría porque le presenta un problema fáctico, positivo, como se ha esmerado en señalarlo la estética positivista.

Ahora bien, la diferencia radical que deseamos establecer entre el criterio de la estética y el de la ciencia natural, no se obtiene a partir del hecho mismo, que puede considerarse invariante con relación a la pluralidad de enfoques que permite, sino en los criterios y disciplinas que lo determinan. Por ello queremos sostener enfáticamente que el interés de la discusión no radica en señalar el carácter empírico del hecho, sino el fondo teórico del criterio para explicarlo. El arte es un

hecho de la naturaleza, y su material pertenece también a la naturaleza. El gusto deriva de una evolución naturalista, y el acto del pensar en el cual se verifica la reflexión sobre el arte es también un hecho natural. Así pues, nos encontramos rodeados de naturaleza por todas partes, somos una especie de isla en el océano de lo natural. Pero precisamente porque vivimos en una isla, es que somos distintos del mar que nos rodea. La filosofía es un reducto de tierra en el cual encontramos la suma de problemas que atañen a la cuestión de los valores, y entre ellos se encuentra la estética. Dichos problemas tienen un criterio distinto del que corresponde a la ciencia natural, aunque su objeto mismo sea inexorablemente un objeto de la naturaleza, y aunque la reflexión opere también en un marco de condiciones naturales. ¿Cómo es posible plantear un problema distinto del problema natural, cuando todo parece actuar en términos de naturaleza?

Creo que no necesito explayar demasiado este criterio, puesto que hablo ante un público profesional de la filosofía, y fundamentalmente ante un público que en gran parte está formado en la tradición criticista, cuyo planteamiento teorético y axiológico, realizado con el más estricto requerimiento de pureza, debería conducir *ipso facto* a la cuestión teórica del valor. Y esto creo que es particularmente aplicable al caso de Natorp. Sin embargo, en razón misma de la polémica, y ante la indeclinable obligación de fundamentar mis argumentos, diré simplemente que el problema estético del arte se cifra en torno a la

belleza que realizan sus obras, y que la belleza misma no es explicable en términos de naturaleza, sino de conciencia, de emotividad espiritual. Es claro que podrá objetarse nuevamente que la conciencia es un hecho de la naturaleza, y entonces tendríamos que llevar el problema a la distinción de lo natural y lo espiritual, estableciendo a aquéllo como territorio de la causalidad, y a esto como reino de la teleología, es decir, de la conciencia pura, y sobre todo, de la autoconciencia filosófica.

CAMPOS.—Así pues, llega usted a la conclusión de que el arte obedece a las costumbres, y que por consiguiente el gusto estético es también un hecho que se deriva de las costumbres. Creo que así llegamos a un absoluto empirismo en el cual no tiene cabida la estética como disciplina filosófica, puesto que todo se reduce a hechos y todo es una cuestión de *facto* y no de valor. Como además me parece que usted esgrime una opinión muy personal respecto del arte, creo que llegamos a un empirismo, como aquél que censuraba Sócrates, y en el cual cada quien pretende tener su propia verdad, y en este caso, su propio gusto. Creo que así no llegaremos a ninguna conclusión objetiva y que ésta será una mera charla intrascendente. Estamos en el punto en que los fundamentos estéticos degeneran en una especie de costumbre, sin que pueda establecerse para ellos una ley. Por consiguiente, la estética no es posible como ciencia, y su posibilidad se convierte en una mera referencia subjetiva de gusto. Y creo

que con esto deja usted mucho más mal parada a la estética de lo que le parece que la ha dejado el pensamiento de Natorp.

BUENO.—Veo que sigue usted tratando de hallar un "talón de Aquiles" en mi argumentación, y lo felicito por ello, pues en verdad sus observaciones corresponden a criterios que se han esgrimido con insistencia en la historia. Sin embargo, esto no significa de por sí que deban ser criterios procedentes, sino que derivan de un cierto aspecto de razón que en este caso estriba en la reductibilidad histórica de todo hecho cultural, y no sólo artístico. Es claro que de la empiricidad histórica no podemos escapar; sin embargo, creo que no se ha atendido suficientemente al llamado que hice para no cifrar en la empiricidad de un hecho la teoreticidad de una disciplina. Con base en esta argumentación insisto que de la facticidad del hecho artístico, aun con la suma de factores concretos que en él concurren, no se desprende una empiricidad en la estética, que correría el riesgo de degenerar en el planteamiento anárquico de la cuestión. Ciertamente, los hechos se dan como tales, pero obedecen a leyes, que no son tampoco leyes inmutables ni absolutas, sino consisten en determinados principios generales que se aplican a cada tipo de realización concreta.

En el caso del arte, el principio supremo es el de la expresión; según él, toda obra de arte obedece a un propósito expresivo, y su material debe estar conformado de acuerdo con ese pro-

pósito. Partiendo de ahí, llegamos al análisis de la expresión artística, en lo cual consiste precisamente el análisis estético, o sea la crítica de arte. Esta considera, desde luego, los diversos estilos y épocas de la historia. Podemos concluir que cualquier teoría echará mano de factores empíricos y naturalistas, como son los factores geográficos, étnicos, históricos, psicológicos, etc. Pero esta referencia será circunstancial y secundaria con respecto al propósito original de la crítica, que consiste en determinar el valor contenido en una obra, y por ende, en su virtud de expresión. La prioridad e independencia del último problema con relación a los demás se revela considerando que el problema de la expresión pura en el arte es abordable —y se acomete de hecho— en el tratado de la técnica específica de cada arte, quedando las referencias circunstanciales completamente al margen de la cuestión. La recíproca es imposible, pues no podrá obtenerse una referencia tangencial al arte que no tenga como punto de apoyo la idea de la expresividad estética. Así por ejemplo, la estética pura puede desarrollarse sin la sociología, la psicología, la antropología, la física, y demás ciencias que la auxilian, pero éstas, si quieren llegar al problema del arte, no pueden soslayar la cuestión expresiva, que es lo propiamente estético y lo que constituye su esencia.

Concretando, podríamos plantear los diversos problemas en torno al arte con una serie de preguntas que mostrarán una completa individualidad, y como derivación, su mutua e irreductible

diferencia. Las preguntas, con las ciencias respectivas, son las siguientes: a) ¿Cuál es la estructura física del material artístico? Física del arte. b) ¿Cómo puede medirse la constitución física del arte? Matemática, aplicada al arte. c) ¿Cómo influye el medio geográfico en la producción artística? Geografía humana, referida al arte. d) ¿Qué proceso tiene lugar en el sujeto durante la creación y recreación del arte? Psicología del arte. e) ¿Cómo evoluciona el arte en sus diferentes épocas y estilos? Historia comparada del arte. Estas preguntas dan los problemas particulares, y en cierta forma empíricos, del arte, y se distinguen suficientemente de la otra, que define la cuestión teórica, axiológica, filosófica y estética propiamente dicha: *¿Cuál es el valor expresivo del arte?* Creo que el planteamiento está lo bastante claro para que no valga la pena divagar sobre él; yo propondría atentamente que nos remitiéramos a un punto de vista distinto.

CAMPOS.—En las distintas intervenciones del colega Bueno hay una marcada insistencia por defender la autonomía y objetividad de los principios estéticos. Ha subrayado él que lo esencial de la estética no es determinable en función de la ciencia y la moralidad, porque esto significa romper con la autonomía de la estética. Sostiene que lo estético en cuanto tal, es decir, en cuanto valor específicamente estético, no tienen nada que ver con la naturaleza y con la moralidad, y que si bien es cierto que en toda obra de arte intervienen la naturaleza y la moralidad, es sólo en forma

extraestética y no de manera esencial. Ha manifestado que los contenidos de la obra de arte tienen únicamente un carácter estético, y de ninguna manera lógico o ético. Por otra parte, es interesante observar que la mayoría de quienes con cierta regularidad hemos intervenido en la polémica (Terrazas, Arai, Rodríguez y el que habla) hemos afirmado que el ponente está sosteniendo la tesis que refuta. Lo que sucede es que el colega Bueno no ha seguido con rigor los postulados del idealismo crítico, cuyo método suscribe como norma de su ponencia.

La tesis de Natorp sobre la estética no va contra la autonomía, la objetividad, ni los contenidos de la expresión estética, sino que, por el contrario, los salvaguarda con mucho cuidado. Cuando el colega Bueno aborda el valor esencial de la estética, así como su autonomía, nos lleva más allá de su significación trascendental en el idealismo crítico, para caer en un esencialismo y en una autonomía de tipos absolutos y alejados, por tanto, de todo sentido funcional crítico trascendental. Posiblemente un ejemplo que tomo de la ciencia aclare el concepto de la esencia y la autonomía en el método del idealismo crítico, para en seguida hacer las referencias específicas al arte y a la estética.

El ejemplo que me ocupa es el de la síntesis, o la combinación del agua a partir de sus elementos componentes. Cuando se dice que el agua es un cuerpo resultante de la combinación de dos gases, oxígeno e hidrógeno, se está afirmando lo que en esencia es el agua, y ningún científico toma

esta afirmación como un error, a pesar que el oxígeno y el hidrógeno son completamente distintos del agua. La autonomía y objetividad del agua no se anula en la síntesis, sino que precisamente en la síntesis queda asegurada. La esencia del ser agua se establece en y por la síntesis. Los componentes de la síntesis también tienen características específicas, en cuanto forman el agua. El oxígeno y el hidrógeno que integran la molécula del agua, son diferentes por su estructura molecular y atómica, del oxígeno y del hidrógeno gaseosos; precisamente la síntesis ha efectuado una transformación de sus seres para imponerles una categoría distinta del ser agua. Pero es preciso reconocer que no existen componentes del agua en cuanto tales, sino que sólo en virtud de la síntesis se realiza la adecuación, y tanto el oxígeno como el hidrógeno se transforman para quedar convertidos en materias aptas para formar el agua. Oxígeno e hidrógeno han perdido su ser para convertirse en materias y condiciones previas, aptas para recibir una nueva categoría del ser agua. Esta es la función de la síntesis en el idealismo crítico trascendental. Al hacer la pregunta de si el oxígeno y el hidrógeno gaseosos son esenciales o no al agua, contestamos: son esenciales por cuanto que sin ellos no hay agua, sin la síntesis de estos elementos distintos no hay agua.

Trasladando el problema al terreno de la estética, nos encontramos con que lo estético es una síntesis de naturaleza y moralidad, y esta síntesis, de manera semejante al caso del agua, no rompe

con la autonomía, con la objetividad o con la esencia de lo estético, sino que, por el contrario, en virtud de la síntesis se establece la autonomía, la objetividad y la esencia de lo estético. El ser de la naturaleza y el deber ser de la moralidad son distintos del ser natural y del deber ser que intervienen como contenidos en la obra de arte; pero no son absolutamente distintos por cuanto que fuera de la naturaleza o fuera de la moralidad, no se da el arte. El ser natural en cuanto contenido de la obra de arte (el color en la pintura, la piedra en arquitectura y escultura, el sonido en la música, la palabra en la obra literaria) pierden su ser natural en la obra de arte por virtud de la síntesis que ésta realiza, de manera semejante a como el oxígeno y el hidrógeno pierden su ser de un modo relativo en virtud de la síntesis que los convierte en agua. El color, la piedra, el sonido, etc., de la obra de arte, han perdido su ser en cuanto tal para convertirse en materias que se ponen al servicio de la fantasía del artista para expresarla.

Y en lo que toca a la otra condición previa, la de la moralidad, también sucede algo semejante. La moralidad en cuanto tal es teoría de la conducta, y las normas de conducta se pueden cumplir en el sentido del bien o del mal. Este contenido figura en el arte, pero de una manera distinta a como se da en las relaciones sociales por medio de la interpretación que hace de ellas el artista, y que no consiste en la reproducción exacta de lo que en la vida social realiza la moralidad, sino en la imagen que el artista tiene

de ellos a través de la fantasía. El valor artístico de una obra no depende del contenido moral; los elementos de las materias previas de la obra de arte son los medios de expresión a través de los cuales se da artísticamente lo humano en general, ya sea positivo o negativo. La moralidad, en un sentido amplio, la consideramos como actividad humana, y ésta supone, por una parte, una pluralidad de fines, y por la otra, la necesidad de unificar esos fines en una totalidad infinita. Esta segunda condición implica el ejercicio de libres voluntades. La piedra del edificio arquitectónico, los sonidos de la composición musical, los colores del cuadro, de manera semejante a lo que les ha ocurrido al oxígeno y al hidrógeno que componen el agua, son distintos de las piedras, de los sonidos, de los colores que encontramos en la naturaleza. El artista, por medio de su fantasía creadora, las ha transformado, dándoles un nuevo sentido y una nueva vida. Pero esa transformación no ha sido tan radical que estos elementos hayan perdido su ser natural; la piedra, el sonido, el color de las obras de arte, siguen conservando las mismas propiedades físicas y químicas de las piedras, los sonidos y los colores de la naturaleza. La moralidad de la obra de arte, o para estar más de acuerdo con el lenguaje usual, la idealidad que el artista ha conquistado en la obra de arte (o sea la fantasía que ha logrado expresar en el mármol, en el sonido, en el color, etc.) es distinta del ideal que la humanidad o una sociedad determinada tienen como norma de vida. Pero tampoco podemos demostrar que la fantasía del ar-

tista es algo radical y esencialmente distinto de la moralidad. No podemos negar, con derecho, que la fantasía y los ideales del artista, por una parte implican una pluralidad de fines, y por la otra esos fines no son algo anárquico, sino que tienden hacia una unidad, es decir, que el ideal del artista no se reduce a un capricho en el que se encierra y petrifica como sujeto individual, sino que es un ideal que comunica al artista con los demás hombres, y todos los hombres pueden vibrar al unísono en la vida que el artista ha plasmado en su obra. Este es el sentido que tiene la moralidad en la obra de arte. Es un sentido diferente del que tiene la moralidad en la vida social; por eso decimos, con Natorp, que la moralidad en el arte es solamente condición previa, materia que ha sido conformada con nuevas categorías. Y aunque Natorp no lo dice explícitamente, que la moral recibe una configuración en la obra de arte, está implícita en la síntesis dicha configuración, porque de otra manera no se realizaría la síntesis de manera semejante a como el agua, que es un ser distinto, surge en la síntesis. El agua no puede surgir por generación espontánea. No hay un agua en sí misma. Sólo hay un agua en cuanto unidad de una pluralidad, en cuanto identificación de lo diverso. Fuera del oxígeno y del hidrógeno no hay agua, por más radicales que respecto de la autonomía queramos ser. Lo propio decimos del arte y de lo estético. No hay un arte ni un valor estético en sí, como entes absolutos. El arte y lo estético surgen en la función de la síntesis, en la identificación de

lo diverso, y por más radicales que seamos en lo de su autonomía, fuera de la naturaleza y de la moralidad no encontraremos el arte ni lo estético. Las condiciones previas no pretenden substituir a las categorías estéticas. No se trata de que una de estas condiciones previas, o las dos en conjunto, puedan fundar el concepto del valor estético de la obra de arte. El concepto del valor estético surge como síntesis *a priori,* como función trascendental unificadora, y fuera de estas condiciones previas no se realiza la síntesis *a priori,* la función trascendental unificadora, que es donde tiene lugar el concepto propio del valor estético, en donde surgen las categorías estéticas. Este es el sentido del "deber ser como siendo", del "ser como debiendo ser", y de esa "ideal unificación" de naturaleza y de moralidad.

BUENO.—Quiero aplaudir el esfuerzo que ha hecho el colega Campos por resumir su pensamiento y el mío. Pero lamento lo infructuoso que, por repetido, resulta ese esfuerzo. No ha hecho en realidad más que reiterar los argumentos que se han venido esgrimiendo, y contra los cuales he manifestado mi desacuerdo, de suerte que no incurriría en el mismo error de parecer fatigosamente reiterativo, y me limitaré a comentar muy brevemente la comparación de que en forma tan libre echa mano nuestro distinguido amigo. Así pues, pongo entre paréntesis la cuestión esencial de si el arte es o no es un producto del "deber ser como siendo", o de la "ideal unificación de naturaleza y mundo moral", sobre la que hemos dicho

prácticamente lo que se podía decir. Sí, en cambio, quiero llamar la atención del colega acerca de lo improcedente y confuso de la comparación, para hacerle observar que él, tan celoso guardián de la autonomía trascendental, y lo que de allí derivaría, del funcionalismo axiológico, peca de un lamentable desliz substancialista con lo que llama la "síntesis del agua", y que constituye un fenómeno tan abiertamente irreductible a las categorías estéticas, que nunca lo hubiera supuesto adecuado para semejante comparación. Su naturaleza hipostática y materializante nos conduciría, en el mejor de los casos, a un laberinto terminológico del que resultaría muy difícil salir. Así pues, y considerando suficientemente debatido el tema central, quiero tomar "el toro por los cuernos", como se dice comúnmente, y aprovechar la infortunada comparación de mi amigo para decirle lo que han venido haciendo él y las personas que sustentan, al respecto, igual criterio.

Se ha venido hablando de las "condiciones previas", en un ensayo de justificar la tesis de Natorp, y sobre esta idea reposa la comparación. Ahora bien, reconociendo que el oxígeno y el hidrógeno sean "condiciones previas" en la síntesis química del agua, y que ambos elementos sean distintos en estado de libertad de lo que son formando parte del compuesto químico, en caso de que el problema estético pudiera compararse al estudio del agua, equivaldría a la descripción de sus propiedades físicas y químicas, que evidentemente son distintas de las que corresponden al hidrógeno y oxígeno gaseosos. Esto lo ha admi-

tido expresamente el colega Campos. Ahora bien, no niego que se requiera la participación de oxígeno e hidrógeno para formar el agua, así como tampoco he negado que toda obra de arte suponga la existencia de un mundo natural y de un mundo moral; simplemente me limito a afirmar que la obra de arte *no es explicable estéticamente en virtud de los factores* que concurren genética y temporalmente a su producción, sino que debe explicarse en función de categorías estéticas. Las propiedades del agua no se obtienen de las que corresponden al oxígeno e hidrógeno gaseosos, no obstante que ambos participan en la síntesis química del producto. Es por ello que mis oponentes han perdido el tiempo al hablar de una cosa muy distinta de la estética. Mi tesis se ha dirigido —como era de suponerse y exigirse— al problema estético en cuanto tal. Yo digo: "Hay que explicar el arte en función de categorías estéticas", y ellos responden: "El arte implica mundo natural y mundo moral." Es como si yo sostuviera: "Explicar el agua es entenderla en sus propiedades físicas y químicas", y ellos respondieran: "El agua supone la participación del hidrógeno y el oxígeno." Llevada a este punto la polémica creo, o bien que nos hemos puesto de acuerdo a costa de hablar de problemas distintos (lo cual me haría lamentar que el sentido de mi ponencia no hubiera sido capaz de llamar la atención al problema estético, o bien que, si ellos han querido efectivamente explicar el valor estético del arte por el concurso o "ideal unificación" de ser y deber ser, nuestro pensamiento es cabalmente irre-

ductible. De cualquier modo, estamos a punto de convertir nuestro diálogo en un capítulo del método Ollendorff, y me parece que a estas alturas están ya declarados los argumentos de cada parte.

Con relación al texto de Natorp que nos ocupa y preocupa, se puede afirmar otro tanto: si él pretendió explicar lo esencial del arte (como lo dice expresamente cuando se refiere a "lo profundo en el arte") por medio de la "ideal unificación del mundo natural y mundo moral", con sus conceptos del "deber ser como siendo" y del "ser como debiendo ser", el gran maestro ha cometido un grave error. Y si no ha pretendido llegar a lo esencial del arte, es decir, a la determinación de la base categorial estética, limitándose a un apunte de lo "previo" en el arte, e insistir en lo inesencial, periférico y genético, tanto peor, pues significará que en una obra destinada a exponer lo fundamental de la filosofía, logró su propósito en otros capítulos, como la lógica y la ética, pero no pudo hacerlo en el caso de la estética, con lo cual se comprobaría su perentoria documentación en el problema. En todo caso, y por respeto al maestro, yo preferiría lo primero que no lo segundo; o mejor dicho, creo haber mostrado suficientemente la primera acepción en el texto mismo de su opúsculo.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el maestro Gallardo.

GALLARDO.—Quiero decir ante todo que hace mucho tiempo no tenía la oportunidad de entrar en una discusión en acuerdo tan definitivo con el

ponente, como en esta ocasión. Suscribo lo dicho en la ponencia acerca de la autonomía del problema estético y la imposibilidad de fundamentarlo al modo como quiere Natorp. Por otra parte, el punto a que ha llevado la réplica el compañero Campos me parece por completo injustificada, pues considero que hay en ella una falta de consistencia lógica en el examen del problema, y estoy en completo desacuerdo de que se haya pretendido llevar el problema del conocimiento a una referencia de los tipos históricos, porque ese problema es objetivo y no depende del tiempo ni del espacio en el sentido personal de cada sujeto, sino que tiene propia validez. Esencialmente, lo que quiero manifestar es el acuerdo en que me hallo con respecto a la ponencia, de la que me parece principal la afirmación de que el arte no tiene que ver absolutamente nada con la ciencia ni con la moral, y que representa un problema distinto de ellas. Para mantener esta distinción hay que reconocer los tres valores de verdad, bondad y belleza, que se explican de por sí cada uno y sin necesidad de recurrir a los otros. Lo que ha dicho Natorp acerca del "deber ser como siendo", y que quiere justificar como fundamento del arte, hace recordarme de aquello que se ha dicho, que no hay disparate, por grande que sea, que no haya sido sostenido por un gran filósofo. Esto es precisamente lo que me parece el intento de fundar la estética en la ciencia o en la moral, y considero que es tan absurdo hablar de un arte moral o científico, como referirse a una moral estética. Todo esto es imposible sencillamente por el sen-

tido gramatical de los conceptos, pues mientras que las normas están en imperativo, las leyes se expresan en indicativo, y jamás podremos derivar uno del otro; por esto no podremos llegar al pretendido "deber ser como siendo", como fundamento de la estética. La cuestión del arte es cosa completamente distinta y no se le puede apoyar en nada que no sea el arte mismo, lo cual va en contra de los repetidos intentos de poner el arte al servicio de una causa ajena, como en la tesis de Natorp. La discusión de todo el problema debe partir de su carácter positivo, de los valores que se dan en la historia, en vez de llevarlo a un terreno de absolutismo que no tiene cabida. No hay moral absoluta, sino morales positivas que se dan en la historia; y otro tanto se dice de la religión y de la ciencia, por lo cual me parece que debemos hablar en todo caso de lógica, ética y estética positivas, y no absolutas. Con todo esto, sólo quisiera que el ponente me aclare su posición con respecto del problema positivo del valor artístico, y la relación que guarda con el tema debatido.

BUENO.—Creo que mi posición está perfectamente aclarada en lo que se refiere al aspecto positivo del valor estético, y se encuentra en el punto 5 de la síntesis, que se refiere a las categorías estéticas como desarrollo del valor en el arte, mismas que pone de relieve la crítica en tanto tratamiento positivo e inmediato de las obras de arte. En su perspectiva no se involucran abstracciones inútiles, sino que pretende llegar a la esencia del arte por el enfoque directo de las obras

mismas. Naturalmente, una de las categorías del arte es su historicidad, lo cual se ha tenido en cuenta por la crítica cuando remite cada uno de sus juicios a la época y condiciones históricas en que se da una obra. Pero esto no significa, como lo ha creído el colega Campos, que la cuestión se vierta en una vacilación que amenaza la base misma del problema lógico; no llegamos a un escepticismo al afirmar que todo el arte se da en una época histórica y se sujeta a ella, sino simplemente al carácter de relatividad positiva que es inexorable en todos los valores, y que desde luego se manifiesta con todo derecho en el arte. Por lo demás, me parece que también la distinción inicial de los diversos tipos de problemas, estéticos y no estéticos, que pueden obtenerse del arte, representa una visión directa y positiva por cuanto se refiere a la realidad del arte en cuanto tal y ve en ella las dos grandes perspectivas que se escinden en el criterio estético y los no estéticos, respectivamente. Así pues, me parece que, como usted lo ha indicado, nos encontramos de acuerdo en esta discusión, y lo celebro debidamente. Celebraría también que después de esta opinión aprobatoria para mi tesis, se expresara otra con sentido crítico.

SECRETARIO.—Considero prudente señalar que el tema central de la discusión consiste en la tesis del ponente, que se resume en el siguiente párrafo: "...el dato científico y el ético figuran únicamente en calidad de contenido, como un elemento ajeno a la expresión propiamente dicha,

que da el problema específico del arte. La distinción fundamental entre un caso y otro es que en el primero la expresión constituye un medio para exponer tesis de la ciencia o la moral, mientras que en el segundo la expresión es un fin en sí mismo, y el contenido de la expresión no es ético ni lógico, sino puntualmente un contenido de expresión, es decir, un contenido artístico. La idea estética no depende absolutamente de ningún género de principios científicos ni morales, ni encuentra en ellos su arranque." Creo que este es el aspecto más importante del asunto a discusión.

Tiene la palabra el arquitecto Arai.

ARAI.—Aunque no me siento autorizado para intervenir, me han surgido algunas dudas que quisiera se aclararan en esta polémica. Me parece que el párrafo indicado por el secretario, relativo a la cita de que la idea estética no tiene fundamento científico ni moral, es el tema central de la ponencia y el primer punto a discusión. Pero como tema central que es, desearía interceder ante el ponente para que nos explicara más ampliamente cómo ha interpretado la afirmación de Natorp, de que el arte se funda en el "deber ser como siendo".

BUENO.—La explicación está en el texto mismo de Natorp. Los siguientes renglones revelan el origen de su idea: "Este enlace buscado entre las dos clases de conocimiento estriba en que, mientras el individuo permanece siempre en un abismo entre intelecto y voluntad, idea y experiencia, mundo natural y mundo moral, el arte,

por lo menos, realiza una ideal unificación de ambos, colocando al ser como debiendo ser, al debiendo ser como siendo. Esto es capaz de realizarlo el arte, sin duda alguna, solamente por una ficción." Tal es el texto que me parece contiene la idea central del maestro, independientemente de los otros aspectos que se producen en las dos páginas de la exposición, y que reportarán, como he tratado de probar, una serie de otros errores; todos pueden reducirse al error común de la heteronomía. En un sentido completamente distinto de Natorp, propugno por un planteamiento autónomo que no tenga necesidad de recurrir al concepto de la ciencia ni de la moral para fundamentar la realidad artística.

Arai.—Está bien; sin embargo, yo desprendo del texto de Natorp que el problema estético debe tener un fundamento en la ciencia, y me parece que en ello está de acuerdo el punto 1 de la síntesis del ponente, donde afirma que el arte es explicable objetivamente. Yo quisiera saber cómo puede explicarse el arte objetivamente sin recurrir a la ciencia.

Bueno.—Creo que es una confusión asimilar el punto 1 de mi resumen al texto de Natorp, pues yo hablo de una fundamentación objetiva de los problemas concretos que se refieren al arte, y que pueden dividirse en dos grandes grupos, estéticos y extraestéticos. En ellos se origina no solamente una ciencia, sino un conjunto de ciencias, pues aparte de la estética, que trata de los pri-

meros, existen las ciencias particulares, que se refieren a los segundos. Si el sentido de la interpelación tiende a poner de relieve que la afirmación del problema y de los problemas del arte, trae consigo un conjunto de ciencias, efectivamente estoy de acuerdo. Pero no creo que este sea el motivo de la exposición de Natorp, pues él habla muy claramente del "ser" como objeto de la naturaleza, como objeto de la ciencia particular y concreta, que no creo pueda identificarse con el problema estético propiamente dicho. Dice Natorp casi al principio del capítulo: "... esta manera de formación es algo completamente legal, que con toda libertad dispone de las leyes de la naturaleza y del mundo moral, por consiguiente, también objeto de un conocimiento de índole propia. Esta clase propia de conocimiento, por lo tanto, exige ser concebida en un interno enlace con el conocimiento teorético y el práctico, enlace que es posible tan sólo por la relación de estas distintas clases de conocimiento y en la última ley de la conciencia." Vemos pues, en forma clarísima, cómo trata Natorp de fundamentar el problema estético en una pretendida síntesis de naturaleza y mundo moral, de conocimiento teórico y práctico, síntesis que considero de todo punto ficticia e irrealizable.

ARAI.—Pero si admitimos que la estética es la ciencia del arte, y que ésta implica un conocimiento objetivo, lógico, no podrá negarse que el conocimiento estético encuentre un último fundamento en el conocimiento científico y los prin-

cipios lógicos. Además, la estética es una ciencia que está incluída en un sistema, en el sistema filosófico, que abarca, ligándolas, a estas disciplinas fundamentales: la lógica, la ética, la estética y la psicología. De aquí que la estética, como miembro de un sistema más general de conocimiento, no pueda existir aislada y, por tanto, desvinculada del saber lógico —que a su vez implica el conocimiento de las ciencias naturales particulares, incluyendo a la matemática—, ni del saber ético —que por su lado resume los conocimientos específicos de las ciencias sociales o humanas—, etc. Y quien dice desmembramiento en un sistema filosófico, está refiriéndose simultáneamente a una fragmentación de la realidad, desligando a todas y cada una de las partes de ella, de las demás. En conclusión, la tesis del ponente adolece de estos dos inconvenientes: al explicar al arte, lo quiere desligar de tal modo de lo que no es arte, que acaba por hacer de la estética o ciencia del arte una disciplina aparte por completo del sistema filosófico, y al perseguir al propio tiempo tal fin, acaba por creer que la realidad del arte es una realidad que no tiene ninguna conexión, ni siquiera en sus medios, con el mundo físico, matemático, químico, biológico, jurídico, moral, sociológico, histórico, etc.

Bueno.—Es claro que si le llamáramos estética a cualquier tratado sobre el arte, el sentido de mi objeción se derrumbaría. Pero precisamente la he fundado sobre la distinción entre el conocimiento propiamente estético, que trata del valor

contenido objetivamente en el arte, y el conocimiento que deriva de las diversas ciencias particulares que, aún abordando como problema un aspecto del arte, no llegan al motivo central de su valor, sino que constituyen respecto de la estética, una reflexión periférica con relación a la belleza contenida en el arte. El sentido autónomo que defendemos para la estética le impide convertirse en una sociología del arte, en una física o una matemática del arte, quedando en su calidad de *estética,* fuera del marco de consideraciones que atañen a los factores circunstanciales y rodean la producción del arte sin definir su última esencia.

ARAI.—La ponencia del colega afoca el problema del arte desde un ángulo estético, que acepta y al mismo tiempo rechaza otros aspectos del arte que no considera estéticos. En el desarrollo de sus proposiciones se funda, para determinar los aspectos específicamente estéticos, en la negación de los que llama extraestéticos. Pero su error consiste en que en vez de separar puntos de vista cognoscitivos, quiere diferenciar fenómenos o hechos que deben ser explicados con los puntos de vista anteriores. En efecto; al decir, por ejemplo, que la materia física de que está hecha una escultura, no es la escultura misma, no le proporciona el valor que tiene como tal, en vez de asentar que dicha materia es un medio del arte escultórico, dice que tal material no tiene nada que ver con el arte de referencia, cuando todo el mundo sabe que no puede existir ninguna estatua sin estar plasmada en algún material. La

estética no sólo debe explicar el valor específico del arte, sino también todos los elementos que en él intervienen dentro de una jerarquía total.

BUENO.—No creo que la distinción de problemas estéticos y extraestéticos pueda ser aplicable al caso de Natorp, por una parte, porque el texto mismo lo desautoriza, y por la otra, porque una brevísima referencia como hace él a la cuestión del arte, malamente podría dirigirse a un aspecto inesencial como el que constituyen los problemas extraestéticos. De este modo, defender a Natorp queriendo atribuirle, no la aplicación directa al problema estético, sino la referencia a los problemas extraestéticos, me parece que es hacerle poco favor, pues mi refutación admite siquiera su intento de llegar a la esencia del arte, pero de acuerdo con este criterio, el maestro ni siquiera habría atisbado la esencia, quedándose en un aspecto circunstancial. Pero deseo prevenir que este enfoque pueda llevarnos a una cuestión de términos. Si quiere llamarse estética al estudio general del arte, incluyendo a los que yo he designado como aspectos extraestéticos, no veo una objeción definitiva, y de hecho algunas corrientes filosóficas así lo han hecho; pero en todo caso queda pendiente la cuestión de qué sea lo fundamental en el arte y cómo deba explicarse filosóficamente. Además, hay una referencia en la exposición de Natorp, que desautoriza por completo la extensión de su tesis a un problema extraestético, y de manera especial quiere evitar el psicologismo, del que fue un enemigo insobornable. Tal es el sen-

tido de las siguientes palabras: "Esta clase propia de conocimiento —el estético— por lo tanto, debe ser concebida en un interno enlace con el conocimiento teorético y el práctico, enlace que es posible tan sólo por la relación de estas distintas clases de conocimiento en la última ley de la conciencia. De ahí se deriva el conocimiento de una estética filosófica, que, por lo tanto, *no tiene que ver nada con la vivencia estética como tal,* sino con el fundamento cognoscitivo de la formación artística, estética filosófica que, además, tiene que fijar cómo esta clase de conocimiento pone su objeto, cómo se comporta con lo teorético y lo práctico, y cómo se concibe con éstos en una última unidad."

ARAI.—Me parece que el colega ponente, no ha interpretado debidamente esta expresión de Natorp. Cuando este autor sostiene que el arte es un "deber ser como siendo", entiende por deber ser la idea que rige la conducta humana; pero al atribuirlo al arte es porque no sólo se atiene al mundo moral, sino que éste adquiere una transformación y se convierte en algo "como siendo", en calidad de algo moral que no existe en la realidad exterior, sino únicamente en la imaginación del artista. Hablar del "deber ser como siendo" es referirse, por ejemplo, a la creación de argumentos de novelas u obras dramáticas en donde influye directamente la norma de la conducta moral, argumentos que no existen en la realidad concreta sino en la mente del artista. Por ello Natorp supone que el deber ser de la vida moral

no se verifica íntegramente en la realidad social; sólo puede realizarlo plenamente en forma ficticia el arte. En esto creo ver la identificación de la tesis que sostiene el ponente con la idea de Natorp, la cual pretende refutar. No se trata, pues, del deber ser de la vida moral, sino de la materia inerte y humana que ha tomado el artista para hacerla vivir en lo estético, una vida que en el mundo moral y natural no tiene. Pero refiriéndome ahora al último párrafo que acaba de leer el ponente, en donde Natorp aclara lo que es la estética, quiero decir que este autor no ha querido llamar ciencia al arte, identificando ambos términos, sino que al decir que "una estética filosófica... no tiene que ver nada con la vivencia estética como tal, sino con el fundamento cognoscitivo de la formación artística", lo que hace es separar la teoría estética del hecho artístico, la explicación científica del fenómeno explicado. Alude a la naturaleza o condición de campos tan diferentes como son el plano teorético, de orden científico, y el plano práctico, de orden real o fáctico.

BUENO.—Sigue debatiéndose una cuestión que traté de superar desde la vez pasada, o sea la participación de "argumentos" en el arte, que me parece por completo circunstancial y no *substancial* al arte mismo. Fundo mi afirmación en que no todo el arte echa mano de "argumentos", sino que puede desenvolverse perfectamente en independencia de ellos, con lo cual se invalida automáticamente toda tesis que pretenda obtener un

concepto esencial de lo artístico a partir de un factor que no se presenta en todos los casos y que, por consiguiente, no puede considerarse como esencial.

Pero hay más, aun en aquellos casos en donde un argumento es factor de la creación estética, nunca constituye algo esencial, desde un punto de vista netamente puro, respecto a la realización de la obra misma. Figurando en calidad de elemento accesorio puede ciertamente dar un valioso contenido a la obra, pero este contenido —en tal caso— será valioso desde un punto de vista moral y no estético. Así pues, yo sugeriría de nuevo lo que empecé definiendo en esta polémica, a saber, que pongamos nuestra atención en el problema estético del arte, para lo cual me he permitido escindir la existencia de una serie de factores y problemas extraestéticos en el arte que deben ser claramente distinguidos del problema estético en cuanto tal, consistente en la expresión de belleza y el valor que implica. Ahora bien, no querría parecer reiterativo si insisto nuevamente en que el valor de una obra de arte con "argumento" no depende de la existencia del "argumento" ni del valor moral que éste pueda contener, sino que el valor estético de la obra se realiza en función de factores y elementos estéticos, y en todo caso éstos son independientes del "argumento" mismo. En otras palabras, un artista con sensibilidad para planear buenos "argumentos" no garantiza con ello que sus obras de arte deban recibir de ahí su valor estético. Así pues, el valor de una obra realizada a base de un argumento moral o de cual-

quiera otra índole, es por completo independiente de nuestro tema, y deriva tan sólo de la forma como se haya realizado la expresión estética de la obra.

Arai.—Creo que esta explicación de la tesis del ponente vuelve a confirmar, en mi concepto, la coincidencia con la tesis de Natorp. Me parece que Natorp no pretende derivar lo artístico de una mera reunión de moral y ciencia, sino que la llamada por él "ideal unificación" consiste en una regulación de este material, efectuada desde el punto de vista estético, y sujeta exclusivamente a la fantasía del artista. Moral y ciencia pueden figurar como contenido de la estructura artística, pero en todo caso la expresión misma depende de la creación autónoma del arte. Así pues, si el ponente reconoce que en el arte puede darse un contenido científico o moral, yo afirmaría nuevamente que la tesis que debatimos es, en el fondo, la misma que sustenta Natorp.

Bueno.—No encuentro una base definitiva para esta afirmación, y me parece que puede conducirnos a una puerilidad. Efectivamente, el arte puede admitir en términos generales cualquier clase de contenido; es decir, el arte es capaz de expresarlo todo. Pero de ahí no vamos a concluir que todo lo que expresa el arte es el arte mismo, sino precisamente el *contenido,* y no por cierto a título de *materia estética,* como he explicado antes, sino virtualmente como contenido extraestético. El "argumento" de una obra perma-

nece siempre ajeno a la obra en cuanto tal, y en el momento en que se asimila a ella por virtud de lo que aceptaríamos llamar una "ideal unificación", es porque ha dejado de ser un contenido lógico o moral para erigirse en contenido estético. Por esto me parece que la identificación que usted pretende me favorece en lo personal, no a Natorp, pues equivale a afirmar que en las brevísimas dos páginas que dedica al problema estético el maestro no fue capaz de pensar siquiera en el aspecto central del arte, que es el aspecto estético, sino que permaneció deambulando en la periferia, en la consideración externa o heterónoma de que en el arte hay factores no artísticos.

Ahora bien, edificar su esencia desde fuera es lo que considero violatorio de la autonomía, y en caso que hubiera de reconocerse la asimilación de contenidos extraestéticos a la obra de arte por virtud y en función de la materia estética propiamente dicha, creo que la deducción debió tener un sentido inverso al que se encuentra en Natorp, y no hablar que el arte resulta como una ideal unificación de ciencia y moralidad, sino que lo originario en el arte es el principio estético de la expresión, de lo cual, desgraciadamente, el maestro no dice una sola palabra; y partiendo de ahí podrían justificarse todos y cada uno de los contenidos que se quieran asimilar y expresar en la obra de arte. Así pues, admitiendo que exista una determinada analogía externa entre las expresiones de Natorp y las mías, creo que ambas se dirigen por un sentido opuesto y que, por consiguiente, son opuestas también. En filosofía no

basta con manejar ciertos elementos, sino que es necesario definir cómo se manejan, y en este caso, si bien los elementos pudieran creerse iguales, la manera de tomarlos es completamente distinta. No veo, pues, una base sólida para esa pretendida identificación.

ARAI.—Pero en ese concepto el contenido del arte resulta muy estrecho, muy limitado, y aun parece que se pierde. Yo quisiera que nos explicara el ponente en qué consiste la materia artística, si es que ésta no radica en la moral ni en la ciencia.

BUENO.—La materia del arte está dada por el elemento físico en el cual se produce; tal es el caso del sonido en la música o de los colores en la plástica. Pero ni éstos ni aquél revisten propiamente una significación estética en cuanto materiales físicos, ya que dicha significación se da exclusivamente en virtud de una funcionalidad originaria que transforma el material físico en *contenido* del arte, ateniéndose a la idea estética fundamental, que consiste en realizar la expresión artística por medio de símbolos. Esto lo lleva a cabo el artista aprovechando las virtudes naturales que el material físico tiene en sí, pero informado de acuerdo con una significación estética por la cual se convierte la materia física precisamente en contenido simbólico. Los sonidos y los colores, por ejemplo, exponen en sí mismos una serie de propiedades físicas que atañen a la ciencia natural y son determinables en función de categorías

lógicas; pero lo son por efecto de una aplicación estética, es decir, por la verificación de una idea sistemática nacida del concepto del estilo y del género artístico a que pertenece. Dicho material adquiere la virtud de expresividad que le permite incorporarse al territorio artístico. Esa virtud expresiva la obtiene desde el primer aprendizaje el artista, cuando reconoce los elementos con que ha de trabajar; pero no los toma como materia bruta, sino precisamente como elementos elaborados para la expresión estética.

El músico, por ejemplo, aprende a reconocer la consonancia y disonancia partiendo de la propiedad que hay en las relaciones de los sonidos; ahora bien, el concepto de relación y los que derivan de él —consonancia o disonancia— no se obtienen a partir de una consideración física, sino de una netamente estética, y prueba de ello es que el concepto de consonancia varía considerablemente a través de las épocas; una misma relación, es decir, una misma medida acústica o matemático-natural ha tenido diversas significaciones estéticas en el curso de la historia, de acuerdo con el gusto imperante en cada época y el sentido estilístico del arte que se produce en ella. Frente a esta función expresiva genuinamente estética, el "contenido" que puede haber, por ejemplo, en el "argumento" de una obra, queda relegado completamente a segundo plano, y aún más, queda fuera del marco en el cual se sitúa la génesis de lo bello, pues un tema en cuanto tal representa la materia bruta que ha de ser elaborada por el proceso de la expresión; sólo este proceso le da

valor estético. Por ejemplo, la idea del amor patriótico puede en sí contener todo el mérito moral que se quiera, pero no reviste ningún significado estético hasta el momento en que un artista la rescata del anonimato —con relación a lo bello— en que se encuentra, la capta en un recipiente formal y la vierte en una obra.

Ahora bien, para que una idea pueda ser expresada en el arte es necesario que atraviese previamente el filtro del sentimiento y que produzca en nosotros una emoción determinada, pues lo que directamente va a expresar el arte es la emoción que produce una idea, mas no la idea misma. Por esto he dicho que se trata de una expresión indirecta y no directa, simbólica y no explícita, y que sólo las expresiones del primer tipo corresponden al arte, mientras que las del segundo atañen a la ciencia. De ahí la imposibilidad de confundir ambos tipos de expresión. Explicar lo que es la patria corresponde a un tratado de cultura cívica, en tanto que su expresión intuitiva, emotiva o sentimental, es tarea inalienable del artista. Pero esta función determina que el contenido del arte sea también ajeno a toda clase de conceptos morales, pues si el valor estético de una obra ha de radicar en su expresividad artística, y sólo en ella, el carácter moral o inmoral de su contenido no influye absolutamente en el valor estético, y prueba de ello es que hay un gran número de obras que expresan un contenido abiertamente inmoral y sin embargo lo hacen con un gran mérito artístico.

ARAI.—Al referirme antes a argumentos de novelas u obras dramáticas, no he querido afocar a la moral en el sentido estricto de una moral buena, es decir, de lo que se entiende comúnmente como moralidad ejemplar, sino en el sentido lato que tiene este concepto para designar en general las acciones humanas, la actividad que se rige por normas de conducta, y que puede cumplirlas en el sentido del bien o negarlas en el sentido del mal. Pero en todo caso, este contenido figura en el arte, no como se da en el mundo de las relaciones sociales, sino por medio de la interpretación que de él hace el artista y que no consiste en una reproducción exacta de lo que en la vida realiza la moralidad, sino en la imagen que el artista tiene de él a través de su fantasía. Así pues, no afirmo que el valor artístico de una obra dependa del contenido moral, pero sí creo que los elementos de esta índole, que constituyen a la obra son los medios de expresión a través de los cuales se da artísticamente lo humano en general, ya sea positivo o negativo según el criterio estricto de la moralidad, pero a fin de cuentas, moralidad. A esta no hay que circunscribirla en un concepto muy limitado ya que es variable en el curso de la historia; creo que ante todo debemos reconocerla como actividad humana en general, pues sólo así podrá figurar como materia de una obra de arte.

BUENO.—Veo que usted se mantiene en un plano de objetividad y desde luego aplaudo esa imparcialidad suya para no tomar como piedra

de toque ninguna clase de afirmaciones aventuradas, sino la realidad misma del arte, sobre cuyo conocimiento le reconozco a usted gran preparación. Pero el resultado de esto es que hemos venido a coincidir en nuestras tesis, y en este caso no soy yo quien se identifica con Natorp, sino usted quien se ha identificado conmigo, y los dos, por consiguiente, diferimos de la tesis de Natorp, pues el maestro, como usted recordará, no tiene este sentido funcional para caracterizar el contenido del arte sino que lo toma como deber ser en el sentido estricto de la moral, y sobre todo, no habla de que la moral reciba configuración en el arte, sino que éste resulta de una por mí, incomprensible identificación de ser y deber ser, de mundo natural y mundo moral.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el profesor Gallardo.

GALLARDO.—Ya que se habla tanto de la moral en el arte yo quisiera saber, por ejemplo, cuál es el contenido moral de un árbol de Corot, y si es moral o inmoral, y en tal caso, a qué norma ética está sujeto y cuál equivalencia tendría en las otras artes. También, puesto que se habla de una "ideal unificación" entre ciencia y moral, querría preguntar qué norma o ley teórica se unifica idealmente en ese contenido moral. No se podrá dar una respuesta satisfactoria, y eso proviene de que usamos la palabra *arte* en dos significados distintos, aplicándola exclusivamente a la literatura, o bien, en un sentido *lato,* a todas las artes, igual a las letras que a la pintura o a la música. El

hecho de referirnos exclusivamente a la literatura obedece a que el arte de las palabras emplea efectivamente argumentos que pueden representar un contenido moral, pero en la música esto es posible de un modo muy relativo, cuando se le dota de un programa o argumento; en cambio, en la pintura resulta prácticamente imposible la aplicación. Creo que deben tenerse en cuenta esas diferencias entre las artes y considerar a cada una desde el punto de vista que amerita; así podrán evitarse los malentendidos que han estado apareciendo en esta discusión. Donde puede verse más claramente la existencia de un arte sin programa y sin moral, es en la pintura, puesto que la pintura se compone únicamente de imágenes plásticas.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el licenciado Stankovich.

STANKOVICH.—Yo quiero manifestar mi acuerdo con el ponente indicando que la constitución del arte puede hacerse independientemente de las ideas morales. Por otro lado, si el concepto de moralidad quiere hacerse tan amplio como dice el arquitecto Arai, y referirlo no tan sólo a la significación de lo bueno y lo malo que tradicionalmente se ha dado a la moral, sino en términos mucho más generales, a toda la actividad humana, su campo alcanzaría una extensión tan grande que llega a hacerse nebuloso e incierto, es decir, que no podemos hablar verdaderamente de una moralidad. La moral tiene sentido única-

mente en la función social y no hay moralidad fuera de las relaciones sociales. Todo el arte es perfectamente concebible sin acudir a los principios morales ni al deber ser como siendo.

Bueno.—La observación del licenciado Stankovich me parece acertada, pues si quitamos a la moral el significado que tiene en torno a la polaridad bueno-malo, nos queda una indeterminación que corre el riesgo de perder la comprensión que es necesaria a todo concepto. Pero independientemente de esto, la cuestión moral no tiene nada que ver con el problema estético. De una vez por todas yo quisiera recomendar del modo más atento, que dejáramos los circunloquios y discusiones accesorias para llegar a la médula de la cuestión, que consiste en el planteamiento del problema estético en cuanto tal, con su verificación en una obra de arte que, por los motivos apuntados, es de recomendarse no sea de tipo literario.

Quisiera destacar el sentido que ha tenido nuestra discusión a partir de la tesis de Natorp en donde se echa mano del concepto de ser y deber ser, y de ahí llegamos a un plano que se puede considerar más elevado, o sea el planteamiento de lo estético en el arte; en esto permito insistir, pues creo que de ahí podremos volver a la idea de Natorp y comprobar si tiene razón o no. Propongo de manera concreta una obra de arte, por ejemplo, "El Valle de México" de José María Velasco, que además de ser una obra maestra se refiere a un lugar en el cual vivimos y que podría ser aplicable del mejor modo a nuestra

especulación. Concretamente, me parece que el problema puede tener dos aspectos; el primero consiste en la definición del valor estético, y el segundo, en ver si en él se verifica o no la idea de Natorp del deber ser como siendo. Quisiera ver si alguien puede hacernos el favor de mostrar en este cuadro la verificación de la idea que ha expresado el maestro Natorp.

SECRETARIO.—Tiene la palabra el licenciado Rodríguez.

RODRÍGUEZ.—Mundo natural y mundo moral, "lo que es y lo que debe ser". Estos son los ingredientes del "deber ser como siendo" y del "ser como debiendo ser". La palabra "ser" no significa otra cosa que naturaleza. No se puede poner un ejemplo de una obra de arte que no entrañe a esta concepción de la naturaleza, ni tampoco de una obra de arte que no entrañe al mundo moral. Estas son las condiciones previas que hacen funcionar como materia artística al sentimiento estético, y el ejemplo pedido, si es un ejemplo de obra de arte, no puede sino estar localizado en la historia del arte y, entonces, implica al mundo humano del pensar, del querer y del sentir. Esto es muy fácil de ser percibido pues cuando yo gozo una obra de arte: pienso, entiendo algo. Esto significa que la primera condición de la creación artística es un hecho según fundamento científico: el hecho mismo de la naturaleza.

Se quiere o no se quiere, se siente o no se siente, pero no hay otra alternativa. Ahora bien,

mi manera de sentir es algo privativo del ser humano y entraña también un mundo moral, pero el ser es un ser de la naturaleza; está implicado en la obra de arte, también el ser real, la realidad de que nos hablan las ciencias naturales de fundamento matemático. Por eso insisto en que se muestre un ejemplo de obra de arte que no entrañe a estas condiciones previas, en las cuales encuentra significación la tesis de Natorp.

BUENO.—El maestro Rodríguez continúa con afirmaciones verdaderas, demasiado verdaderas, diría yo, porque son tan evidentes que no veo siquiera el motivo de que se citen en esta polémica. Es cierto que el acto de pensar involucra el ser natural y que, además, como facultad de conciencia, dependen de mi calidad de ser humano; por ello se trae a colación la idea del deber ser, del mundo moral. También es cierto que toda obra de arte, y yo diría todo hecho de la cultura, implica mi ser natural y mi ser consciente. Pero esto no tiene nada que ver con el problema que debatimos, y constituye una digresión que procuré evitar circunscribiendo el tema a la cuestión netamente estética. El punto de vista del maestro Rodríguez nos puede llevar a un empirismo amorfo y carente de significación aporética, pues se puede citar una infinidad de factores y elementos que por su participación en el acto cultural, constituyen lo que él llama "las condiciones previas" de la obra, y que en verdad no lo son en un sentido netamente teórico, que en este caso equivale a estético, pues creo que ninguna de tales

"condiciones" podrá fundar el concepto de valor estético de una obra. Me extraña este criterio en boca de un tan eminente defensor de la autonomía y la objetividad, como es él, pues implica, por una parte, el empirismo que he dicho, y por la otra, una heteronomía tantas veces polifurcada cuantos factores o "condiciones previas" puedan mencionarse en el acto cultural. Insisto en que el problema estético se refiere a la belleza contenida en una obra de arte, y su explicación no está dada en los argumentos del maestro Rodríguez ni tampoco en las dos brevísimas páginas que Natorp dedica a la atención del tema.

Por lo demás, yo quisiera insistir en que nos atengamos a un ejemplo concreto, y si a ustedes les parece bien, tomemos el cuadro que había citado, "El Valle de México" de Velasco, al cual consideraremos sin gran dificultad como una gran obra en la que yo quisiera ver cómo se realiza la tesis de Natorp, y de qué manera puede hallarse el mundo moral de que tantas veces se ha hablado.

RODRÍGUEZ.—El mundo moral está contenido efectivamente en ese paisaje de "El Valle de México", pues en tanto lo entiendo como Valle de México quiero o no quiero lo que está allí pintado; además entiendo lo que este valle significa como parte de nuestra vida mexicana cotidiana y, simultáneamente, como mexicano, evoco una serie de recuerdos que pertenecen a mi conciencia. Pero como esta apreciación puede tomarse en calidad de consideración psicologista, aclaro desde luego

que no estoy tratando el problema de lo que sea este cuadro como obra de arte ni la estoy aprobando por su belleza o reprobando por su fealdad, todavía. Pero el tema allí contenido implica desde luego una actitud contemplativa, que a su vez depende del hecho o de que yo quiera o no quiera ese valle. Así pues, "El Valle de México" implica una dimensión humana. Cuando lo contemplo estoy evocando el contenido histórico social que representa para mi país, para el medio en que me desenvuelvo; este valle ha sido hollado por un ejército extranjero, ha sido teatro de gestas heroicas por parte del ejército mexicano, se ha querido implantar en él una autocracia, que dejó paso a un régimen democrático. En una palabra, "El Valle de México" tiene para mí un significado volitivo, institucional, objetivo, histórico, y probablemente un pintor acertado y conocedor de la historia de México sepa realizar en su obra todos estos problemas. Nosotros no podemos entender al Valle de México fuera de su historia institucional ética política, sin la cual no hay paisaje de Velasco.

Frente a este cuadro, que como mexicano lo quiero, y que como extranjero no lo quiero, sucede algo parecido a cuando escucho el Himno Nacional, en el que también se implica la actitud de querer o no querer. He ahí algo tan unido a la naturaleza y al tema evolutivo de la historia que no se puede negar en la geografía del Valle de México. Así pues, el cuadro necesita de ciertas condiciones de legalidad, que no pueden ser más que históricas, y que se refiere al campo de los

intereses ético-políticos significados por el cuadro. Si no encontramos este significado en él, porque no tengamos la base histórica para comprenderlo, sucederá que no podremos penetrar en su íntimo significado, lo cual equivale, hablando en rigor, a no entender el cuadro mismo. Yo expresaría esto diciendo que si una persona no es capaz de comprender el cuadro de Velasco en todas sus condiciones previas, no lo está comprendiendo en verdad, sino meramente dándose un "gusto". Aquí no puede radicar la verdadera captación de una obra de arte.

BUENO.—Creo que en este caso ha llevado usted la argumentación a un terreno completamente distinto a la cuestión que debatimos. Convenimos en que nuestro problema es estético, y creo que las referencias a la historia de nuestro amado Valle de México, con toda la sugerencia histórico-política que se le quiera conceder, no establece ningún contacto con la cuestión central del valor estético que el cuadro mismo contiene como obra de arte; este valor, desde luego, se adquiere independientemente, no sólo de las sugerencias que tenga para mí esa localidad geográfica que se denomina Valle de México, sino también de las que haya podido tener para el pintor mismo. En prueba de esto quiero suponer un cuadro del Valle de México mal logrado desde el punto de vista estético, y es indudable que será una mala obra de arte, por ningún motivo equiparable al cuadro de Velasco. Ahora bien, si el valor estético de la obra dependiera de ese cúmulo de sugerencias

histórico-políticas de que nos habla el maestro Rodríguez, indudablemente que los dos cuadros tendrían el mismo valor. Y esto ninguna persona sensata puede sostenerlo. Con todo esto, creo que la discusión ha perdido su camino y que no pudimos centrarla en el meollo estético que debía ser la principal consideración a debate, si no es que la única.

RODRÍGUEZ.—Indudablemente nosotros entendemos el cuadro de Velasco porque somos mexicanos, porque vivimos en el Valle de México. No sucedería otro tanto con una obra traída, por ejemplo de la isla de Samoa, que estaríamos imposibilitados de comprender, de la misma manera que un samoano está imposibilitado para comprender "El Valle de México". Este valle tiene dos dimensiones; por una parte es algo geográfico, y por la otra, es la historia ético-política que tiene una significación moral. Estas son las condiciones previas que se implican en toda obra de arte, y fuera de ellas no puede darse obra alguna. Si usted me demuestra que "El Valle de México" no es nada más que lo que está pintado en el cuadro, que no es una entidad geográfica o polícroma y que no tiene una significación ético-política, mi argumentación se viene abajo. Indudablemente que "El Valle de México" es algo más de lo que puede verse en la "bonitura" del cuadro, "bonitura" que por sí misma es superficial e intrascendente; "El Valle de México" es algo más que los colores y las líneas que lo representan, es algo más que la composición que ha servido para organizarlo,

es algo más que el cuadro que tenemos enfrente y que contemplamos en un acto de percepción. Así pues, lo que usted sostiene no es falso, pero es insuficiente, pues no se puede prescindir de las dimensiones humanas a las que antes me refería. El disfrute del arte no se limita al mero sentir ni al mero percibir, sino que entraña además el pensar y el querer, el "ser" de la ciencia natural de fundamento matemático, y el "deber ser" de las significaciones ético-políticas. Quisiera ver cómo puede usted hablar del cuadro de Velasco sin implicar estas condiciones previas.

BUENO.—Cómo no, es muy fácil. Lo que hacen a cada momento los críticos de arte representa la mejor pauta acerca del tratamiento estético de las obras; y situados ante "El Valle de México" de Velasco podremos describir su colorido, la firmeza del dibujo, la habilidad en el manejo de los pinceles, su sentido de la luz, la perspectiva del cuadro y su realización a base de ciertas proporciones y formas, la composición, etc., y todo esto enmarcado en el criterio genérico que representa el estilo a que pertenece el cuadro y la escuela en la que se desenvuelve el autor. Esto es lo que entiendo yo por análisis estético de una obra; como se ve, no hay necesidad de acudir al concepto de moralidad, ni al de la naturaleza de que nos habla la ciencia, ni a las significaciones ético-políticas del valle, ni tampoco al "deber ser como siendo" de que habla Natorp.

RODRÍGUEZ.—Pero es que la comprensión del cuadro no se limita a una mera contemplación superficial (no estética) a un disfrute de su "bonitura", ni se agota tampoco en los colores que están dados a la tela sino que se remite a la significación que tiene ese cuadro y por tanto implica las condiciones previas del medio geográfico y la significación histórico-política del valle. Quiero ver cómo puede comprenderse el cuadro sin acudir a estas significaciones. La tesis que sostenemos puede ser presentada con mayor facilidad si se ejemplifica con una obra clásica de arte, ejemplificación que fue la que propuse.

BUENO.—He dicho ya todo lo que podría decir al respecto.

SECRETARIO.—Se levanta la sesión.

INDICE

[illegible]

Pablo [illegible]

[illegible]

Miguel [illegible]

Nana[illegible]

[illegible]

Primera [illegible]

Segunda [illegible]

EN LA IMPRENTA UNIVERSITARIA, BAJO LA DIRECCIÓN DE FRANCISCO GONZÁLEZ GUERRERO, SE TERMINÓ LA IMPRESIÓN DE ESTE LIBRO EL DÍA 31 DE ENERO DE 1958. LA EDICIÓN ESTUVO AL CUIDADO DEL AUTOR, Y DE HERIBERTO MALVÁEZ. SE HICIERON 1,500 EJEMPLARES.